

TESIS DOCTORAL

2018

**La obra de Rafael Castro y Ordóñez,
fotógrafo de la Expedición Científica del
Pacífico
(1862-1865)**

Sara Badia-Villaseca

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA E
HISTORIA DEL ARTE Y TERRITORIO**

**Directora: María Dolores Antigüedad del Castillo
Olivares, Catedrática de Universidad, Departamento
de Historia del Arte, UNED**

**Co-director: Miguel Ángel Puig-Samper Mulero,
Profesor de Investigación, Departamento de Historia
de la Ciencia, CSIC**

Tutora: María Dolores Antigüedad del Castillo Olivares

Volumen I

Textos

“Siento que la mejor recompensa al éxito es la oportunidad de hacer más”¹

Jonas Salk, inventor de la vacuna contra la polio,
al recibir la Congressional Medal for Distinguished Civilian Achievement
(23 de abril 1956)

*A todos aquellos que, a pesar de su talento, no pudieron continuar,
a Rafael Castro y Ordóñez.*



Auto-retrato de Rafael Castro y Ordóñez. Óleo sobre lienzo, 40 x 35 cm

Colección de la familia Ramos Martínez, Madrid

¹ "I feel that the greatest reward for success is the opportunity to do more".

Agradecimientos

Deseo agradecer a mi padre el que me inculcara el amor a la cultura y al arte, y me animara a continuar mis estudios. También quiero agradecer su apoyo a mi familia y de manera especial a Miguel, mi marido, sin el que este trabajo jamás se habría realizado.

También deseo agradecer a mis directores de tesis, María Dolores Antigüedad del Castillo y Miguel Ángel Puig-Samper, su fe en mí a pesar del paso de los años y la naturaleza del tema a investigar, así como toda la ayuda, paciencia, ánimo y perseverancia en mi proyecto.

Diferentes directores de tesis, mentores e investigadores con los que me he formado a lo largo de muchos años, especialmente Keith McElroy de la Universidad de Arizona y Leoncio López-Ocón, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, han contribuido al éxito de este doctorado. También deseo agradecer su apoyo a instituciones universitarias en las que he cursado mis estudios, particularmente la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad del País Vasco y, muy especialmente, la Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED por su confianza en mi proyecto.

Esta tesis se enmarca en el proyecto de investigación del plan nacional *El coleccionismo científico y las representaciones museográficas de la naturaleza y de la humanidad* (ref.: HAR2016-75331-P) dirigido por Miguel Ángel Puig-Samper. Debo agradecer también a la Comisión Fubright su apoyo excepcional en mi formación en Historia de la Fotografía en la Universidad de Arizona (Tucson), y en la investigación de parte de esta tesis. Asimismo, agradezco a la Fundación Alvargonzález su apoyo económico para investigar los fondos relativos a la

Expedición del Pacífico que se albergan en el Museo Naval de Madrid. La Universidad Autónoma de Madrid y a la National Commission for Education of the People's Republic of China han contribuido también a través de una beca a la realización de una parte de esta tesis.

Asimismo, quiero agradecer por su colaboración en mi tesis doctoral a las siguientes personas y entidades:

Genoveva Tusell, UNED; Rafael Ramos Martínez, descendiente de Rafael Castro y Ordóñez; familia Rodríguez Veiga Isern, descendientes de Juan Isern y Batlló; Carmela Pérez-Montes Salmerón, Vicedirectora de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del Consejo Superior de Investigaciones Científicas; José Luis Mingote, conservador del Museo Nacional de Antropología de Madrid; Jorge Ricardo C. de C. R. da Cámara, Técnico de documentación, Biblioteca Nacional de Río de Janeiro; Mónica Vergés, Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid; Concha Díaz Pascual, historiadora y responsable del blog "Cuaderno de Sofonisba"; Denise Gosé, Associate Director, Center for Creative Photography of the University of Arizona; Dr Keith McElroy, historiador y coleccionista de fotografía; Celia Martínez, conservadora; los antropólogos Roelf Foerster, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, y Tom Dillehay de la Vanderbilt University, Tennessee, EEUU; los prehistoriadores y dibujantes arqueológicos Nuria Castañeda Clemente y Francisco Javier Fernández de la Peña; la Dra María José Comas Rengifo y el Dr Julio Aguirre Rodríguez, de la Sociedad Española de Paleontología, y los paleontólogos Dr. Richard Fariña, Facultad de Ciencias, Universidad de la República, Uruguay, Jorge Morales, Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid, y Dra Esperanza Cerdeño, IANIGLA-CONICET; Dr. Alejandro Kramarz, Museo Argentino de Ciencias Naturales "B. Rivadavia"; Dr. Wolfgang Griem, Director del Departamento de Geología, Universidad de Atacama (Chile); Quinn Jacobson, fotógrafo y experto en colodión húmedo; Dr. Luis Laorden y Dr Carlos Reguero Fuertes del Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Madrid; el historiador de la fotografía Gilles Massot; Dr James R. Ryan, Associate Professor of

Historical and Cultural Geography, Director of the Centre for Geography, Environment and Society, University of Exeter; Dr Gary Roderick McLeod, artista-fotógrafo; Pedro Encina, divulgador de fotografías de Chile, responsable del blog “Santiagonostalgico”; José Antonio Hernández Latas, investigador ARAID, Universidad de Zaragoza; Luis Alfonso Mesa, coleccionista; Fernando Barroso Barcenilla, Real Sociedad Española de Historia Natural; Dr. Alberto Gomis, UAH; Reyes Utrera Gómez, Colecciones Reales, Patrimonio Nacional; Juan Antonio Yeves Andrés, Fundación Lázaro Galdiano; María Luz González Peña, SGAE; Carolina Miguel Arroyo, Museo del Romanticismo; Greg Raml, American Museum of Natural History, Special Collections; Ken’ ichi Shimoda y Akihiko Kanamaru, Nagasaki University Library; Dr. Johanna Aberle, Geheimes Staatsarchiv, Preußischer Kulturbesitz; Conchi Suárez, asistente personal, Colección Carmen Thyssen; Dr Andreas Krase, Curator, Technische Sammlungen Dresden / Dresden Technology Collection; Dr Heinz-Peter Brogiato, Leibniz-Institut für Länderkunde; Archivo Nacional de Fotografía de Ecuador; familia de Eduardo Tejeira, Panamá; Kevin Klein, Leonardo Moreno Alcázar, N. W. Gibbons y Jesús Limarquez, colodionistas; Jeffrey S. Gould y Rob Tooley, coleccionistas y expertos en máquinas fotográficas; Dr. Michael Pritchard, Royal Photographic Society of Great Britain; Matilde Sanz López, Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales, Ángel Muñoz, Museo Nacional de Ciencias Naturales; Juan Carlos Pino, Sacramental de San Justo y Pastor; María Soledad Vicente Rosillo, Directora de la Biblioteca Universitaria de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid; Brigada Pedro Cardeñosa Nieto, Archivo Histórico de la Marina “Álvaro de Bazán”; Óscar Castañón, Archivo de la Real Iglesia de San Ginés; Manuel Palencia, historiador especializado en temas toledanos; Daniel Gozalbo Gimeno, Archivo General de la Administración Pública (AGA); Manuel San Frutos, editor jefe, Albedomedia; Amelia Álvarez Fernández, letrada de la Audiencia Provincial de Madrid; Víctor Barón Ramón, investigador independiente; Cristian Bermejo, Archivo Diocesano de Toledo; Erik Stenstadvold, Norwegian Academy of Music; Miguel Zorita, investigador; Carlos García Castro, Archivo del Tribunal Superior de Justicia de Madrid; Teresa de Arriba Fernández, Directora del Archivo del Tribunal Supremo; Hellen Pethers, Researcher Services Librarian,

Natural History Museum (Londres); Dr. Jeffrey McCormack; Anne Anderton, The John Rylands Library, University of Manchester, y a todos aquellos que han prestado su ayuda en este proyecto.

Deseo agradecer igualmente su generosa contribución a las siguientes instituciones:

Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid); Museo Nacional de Ciencias Naturales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid); Museo Nacional de Antropología (Madrid); Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Brasil); Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid; Archivo de Villa (Madrid); Archivo del Palacio Real (Madrid); Archivo General de la Administración Pública (AGA), Alcalá de Henares (Madrid); Archivo Diocesano de Madrid; Archivo Diocesano de la Catedral de Toledo; Real Academia de Córdoba; Biblioteca Nacional de Madrid; Fundación Lázaro Galdiano; Museo del Romanticismo (Madrid); Museo del Prado (Madrid); Musée française de la photographie (París); Joslyn Art Museum (Omaha, Nebraska); National Gallery of Canada/ Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa); Museo Histórico Nacional (Santiago de Chile); Gilcrease Museum (Tulsa, Oklahoma); Österreichische Galerie Belvedere (Viena); University of Arizona Special Collections Library (Tucson, Arizona); Tucson Museum of Art; Amon Carter Museum of American Art (Fort Worth, Texas); Göteborgs konstmuseum (Suecia); Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas, Universidad de Castilla-La Mancha (Toledo); Archivo de la Real Parroquia de Santiago y San Juan Bautista de Madrid; Nagasaki University Library; Geheimes Staatsarchiv, Preußischer Kulturbesitz; Colección Carmen Thyssen; Leibniz-Institut für Länderkunde; Sacramental de San Justo y Pastor; Archivo de la Real Iglesia de San Ginés; Sitges Actiu... y todas aquellas entidades que han prestado su apoyo a este proyecto, bien a través de información o del préstamo de imágenes o fondos documentales o bibliográficos.

Textos

Introducción

Antecedentes

A lo largo de varios siglos España envió varias expediciones científicas a descifrar el distante y misterioso Nuevo Mundo que fue incorporando a sus territorios desde 1492. La Comisión del Pacífico (1862-1866) fue la última gran expedición española a tierras americanas, descubriendo entonces un “mundo nuevo” de repúblicas americanas independientes.

Esta última expedición, enviada por el gobierno posiblemente por razones de prestigio a la sombra de una escuadra militar, ha sido estudiada en los últimos años desde la perspectiva de la Historia de la Ciencia. Uno de sus grandes tesoros es su magna colección de fotografías al colodión húmedo sobre placa de vidrio realizadas en su mayoría por el artista Rafael Castro y Ordóñez. Estas fotografías, las primeras que se realizaron en el marco de una expedición científica en nuestro país, no han sido aún objeto de estudio sino parcialmente.

Las fotografías destacan por su naturaleza, en aparente contradicción con las instrucciones del proyecto, lo que demanda una investigación más exhaustiva.

Objeto de estudio

El objeto de este trabajo es el estudio de la colección de fotografías de Rafael Castro y Ordóñez como miembro de la Comisión Científica del Pacífico, en su totalidad y en su contexto desde la perspectiva de la historia de las imágenes en las expediciones y viajes.

Hipótesis

La documentación original de la expedición planteaba que la labor del artista-fotógrafo de la comisión debía ser puramente científica. A la luz de los estudios

realizados, se podía presumir que esta labor también revestía una naturaleza propagandística. Sin embargo, el *corpus* fotográfico que se conserva se asemeja a las fotografías del viaje realizado por un turista, con abundancia de vistas de ciudades.

Se intuía por la documentación existente que Rafael Castro era una persona de carácter difícil que podía haber llevado el proyecto al fracaso. Pero, ¿se trataba realmente de un “proyecto fallido”? ¿Había aportado Rafael Castro una mirada personal y caprichosa de América?

Así, el artista-fotógrafo habría desobedecido las instrucciones originales, habría obviado su labor como dibujante y habría ofrecido una mirada exclusivamente fotográfica, aleatoria e incluso caprichosa de América. Y quizá por ello, en muchas ocasiones se había necesitado adquirir fotografías locales cuya autoría había sido quizá ocultada de manera intencionada. La hipotética inadecuación del trabajo realizado podía ayudar a explicar la caída en desgracia del artista a su regreso a Madrid, así como el escaso uso que de las fotografías parecía haberse hecho. En consonancia con esta hipótesis, este “proyecto fallido” habría sido puesto en valor siglo y medio después de manera accidental debido a su antigüedad y rareza generando algo así como una “anomalía histórica”.

Importancia

La Comisión del Pacífico destaca como una de las primeras y más importantes expediciones fotográficas de la Historia. Más aún, la empresa resulta excepcional para la investigación a la luz de las imágenes y documentos que se conservan, incluidas las propias crónicas del artista-fotógrafo, un valiosísimo contexto.

Los estudios sobre esta expedición no se refieren solamente a este proyecto, sino que contribuyen a trazar la historia de las primeras expediciones fotográficas del siglo XIX y, en general, del fenómeno de la imagen en las expediciones científicas y su evolución.

Las expediciones científicas, por su parte, tuvieron un papel importante en la Historia; pueden quizá ser equiparadas actualmente a la carrera espacial y combinan el trabajo científico *per se* con la proyección de prestigio internacional. Más aún, estas expediciones permiten comprender mejor la imagen que se crea del “otro” y la que se tiene de sí mismos.

Pertinencia

La investigación en torno a las imágenes fotográficas de Rafael Castro como miembro de la Comisión del Pacífico ejercerá impacto sobre varias disciplinas, como la Historia de la Ciencia, la Historia del Arte o los estudios sobre literatura viática. Además de presentar un hito importante en la historia de la fotografía en España, este estudio aportará ideas de interés para el conocimiento del fenómeno de los viajes. Concretamente, contribuirá a una mejor comprensión de las expediciones científicas del XIX y de las primeras realizadas por fotógrafos, antecedente inmediato de las nuestras. Estos viajes, que generaron importantes imaginarios en un momento en el que el mundo se convertía por primera vez en un lugar pequeño, han sido escasamente estudiados hasta la fecha, en contraposición a los de la Europa Ilustrada o el *Grand Tour*.

Estado del tema

Desde la publicación del Padre Barreiro (1926)¹, en la que por primera vez se realiza una crónica de la expedición sentando las bases de posteriores estudios, se han realizado una serie de investigaciones hasta el comienzo de lo que podríamos denominar “estudios modernos”, iniciados con la tesis doctoral de Miguel Ángel Puig-Samper (1988)². En la temprana fecha de 1959 Mark van Aken³ había sentado las bases del Pan hispanismo, bajo cuya influencia sería conocida a partir de entonces la expedición. Por su parte, Robert Ryal Miller (1968)⁴ no sólo contribuyó a dar a conocer esta expedición fuera de nuestras fronteras sino que apunta ya algunos importantes aspectos, como la relación del proyecto con una larga aunque frecuentemente ignorada actividad científica española en América. Asimismo, es el primero en dar a conocer tímidamente la figura que se esconde tras la colección de fotografías del Museo de Ciencias Naturales. También procedente de los Estados Unidos llegan un año después las primeras noticias

¹ AGUSTÍN JESÚS BARREIRO, *Historia de la Comisión Científica del Pacífico (1862 a 1865)*. (Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1926).

² MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, *Crónica de una expedición romántica al Nuevo Mundo* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988).

³ MARK VAN AKEN, *Pan-hispanism: Its Origin and Development to 1866* (Berkeley: University of California Press, 1959).

⁴ ROBERT RYAL MILLER, *For Science and National Glory: The Spanish Scientific Expedition to America, 1862-1866*. (Norman: University of Oklahoma Press, 1968).

sobre Rafael Castro y su trabajo en California, cuando el historiador de la fotografía Peter E. Palmquist le dedica un artículo en la prestigiosa revista *History of Photography*⁵. Sin embargo, Palmquist lo desconoce todo sobre la figura de Castro, que descubre sólo a través de los libros publicados por su colaborador en California Edward Vischer, con quien mantendría una estrecha relación profesional tal y como se ha discutido en un reciente artículo⁶ y se verá en este trabajo.

En 1988 Miguel Ángel Puig-Samper aportará la primera visión completa y moderna de la expedición. En primer lugar, cuenta con un abundante material documental que le permite abordar la expedición en su contexto político, económico y social y su desarrollo interno y trabajo científico desde la Historia de la Ciencia. Cuenta por primera vez con noticias biográficas que en el caso de Rafael Castro son particularmente relevantes, pues constituyen una primera base sólida sobre la que elaborar posteriores estudios. Asimismo, Puig-Samper descubre por primera vez una parte esencial del trabajo de Rafael Castro, sus crónicas de *El Museo Universal*, que inserta en sus estudios prestándoles así la atención que creemos merecen. Este descubrimiento está a su vez relacionado con el exhaustivo estudio realizado por Elena Páez Ríos sobre esta revista en los años cincuenta⁷, que Puig-Samper recoge. La labor de Rafael Castro como cronista de viajes ha sido recientemente puesta en valor en un estudio sobre la propia revista, que destaca que Rafael Castro publicó su más extenso repertorio de literatura de viajes (Chozas, 2014)⁸.

Leoncio López-Ocón muestra una metodología similar a la de su colega Miguel Ángel Puig-Samper si bien su tesis, presentada en 1990, se centra fundamentalmente en la figura del comisionado Marcos Jiménez de la Espada.⁹ Su texto sobre las actividades americanistas de Espada de 1991 también aporta algunas interesantes reflexiones sobre su modo de aprehender la realidad americana. Particularmente interesante resulta la reflexión de López-Ocón sobre la importancia de la experiencia de Espada como viajero, la naturaleza romántica de su obra y sus similitudes con las crónicas de Indias, que este polifacético científico estudiaría de regreso a Madrid. En nuestra opinión estas

⁵ PETER A. PALMQUIST, "Don Rafael's Tree", *History of Photography*, 6, 1 (1982): 15-19.

⁶ SARA BADIA-VILLASECA, "Las fotografías de California de Rafael Castro y Ordóñez, miembro de la Expedición Científica del Pacífico (1862-1866): discurso y circulación", *Asclepio*, 68, 2 (2016): 153, doi <http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2016.25>

⁷ ELENA PÁEZ RÍOS, *El Museo Universal. Madrid (1857-1869)*. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952).

⁸ DIEGO CHOZAS RUIZ-BELLOSO, "La literatura de viajes en *El Museo Universal*, (1857-1869)", (Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2014), <https://zaguan.unizar.es/record/15781/files/TESIS-2014-075.pdf> (Consultado el 4/2/2016)

⁹ LEONCIO LÓPEZ-OCÓN, *De viajero naturalista a historiador: las actividades americanistas del científico español Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898)* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1991).

reflexiones auguran interesantes resultados con relación al imaginario y crónicas de Rafael Castro y sus antecedentes, uno de los futuros desarrollos de este trabajo.

Puig-Samper y López-Ocón también han presentado en conjunto interesantes aportaciones sobre la expedición. En la temprana fecha de 1988 colaboraron en una publicación sobre los resultados de la comisión,¹⁰ así como en una interpretación política de la misma.¹¹

En 1991 Miguel Ángel Puig-Samper presenta “Románticos y nacionalistas: La Comisión Científica del Pacífico (1862-1866), una interesante contextualización en línea con su tesis¹². Asimismo, este interesantísimo volumen dedicado a las expediciones españolas presenta una primera aproximación monográfica a la colección de fotografías del Museo de Ciencias Naturales de la mano de M^a Ángeles Calatayud Arinero. Destaca cómo esta antigua responsable del archivo del museo subraya que el *corpus*, lejos de ser homogéneo, contiene imágenes de otros fotógrafos locales entonces todavía en su formato original. Asimismo, resulta valiosa su detallada narración de la historia del descubrimiento de esta colección por parte de alguien que la vivió de primera mano.¹³ Ambas publicaciones se encuentran relacionadas con la exposición *Pacífico Inédito*, que tendría lugar un año después y que daría a conocer al gran público la colección de imágenes de la Expedición del Pacífico, concretamente las pertenecientes al *corpus* que se conserva en el Museo Nacional de Ciencias Naturales. Esta exposición, acompañada por un lujoso catálogo, ha seguido circulando a través de la red del Instituto Cervantes por todo el mundo dando a conocer esta colección. *Pacífico Inédito* (1992)¹⁴ contiene sendos textos de Miguel Ángel Puig-Samper y una introducción de M^a Ángeles Calatayud Arinero en la misma línea de los textos anteriores, así como una breve descripción de la (cuestionada) primera restauración de los negativos al colodión húmedo realizada por Miguel A. Martín. Puig-Samper le

¹⁰ MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER Y LEONCIO LÓPEZ-OCÓN, “Los resultados de la Comisión Científica del Pacífico (1862-1866)”, en MARIANO ESTEBAN PIÑEIRO, NICOLÁS GARCÍA TAPIA, LUIS ÁNGEL GONZÁLEZ ARROYO, MAURICIO JALÓN, FERNANDO MUÑOZ BOX E ISABEL VICENTE MAROTO, coords, *Estudios sobre la Historia de la Ciencia y de la Técnica II, IV Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas* (Junta de Castilla y León: 1988), 598-613.

¹¹ LEONCIO LÓPEZ-OCÓN y MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, “Los condicionantes políticos de la Comisión Científica del Pacífico: hispanoamericanismo y nacionalismo en la España bajo-isabelina (1854-1868)”, en *Estudios sobre Historia de la ciencia y de la técnica II: IV Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, 615-629.

¹² MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, “Románticos y nacionalistas: la Comisión Científica del Pacífico (1862-1866)”, en ALEJANDRO R. DIEZ TORRE, TOMÁS MALLO, ET AL coords, *La ciencia española en Ultramar: actas de las I Jornadas sobre España y las expediciones científicas en América y Filipinas* (Madrid: Doce Calles, 1991), 335-346.

¹³ M^a ÁNGELES CALATAYUD ARINERO, “La fotografía en la Expedición Científica del Pacífico (1862-1866)”, en *La ciencia española en Ultramar: actas de las I Jornadas sobre España y las expediciones científicas en América y Filipinas*, 347-361.

¹⁴ M^a ÁNGELES CALATAYUD ARINERO, MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER eds, *Pacífico Inédito (1862-1866)* (Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, Lunwerg Editores S. A., Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992).

dedica aquí un primer texto monográfico a Rafael Castro y su obra recogiendo todos los datos conocidos hasta entonces.

En general, las colecciones han recibido gran atención en los últimos años con su catalogación, conservación, restauración, digitalización, difusión e incluso estudio. Se han realizado algunos estudios relativos a la conservación de las placas al colodión¹⁵ y, en menor medida, a los positivos que se conservan en el Museo Nacional de Ciencias Naturales, así como importantes trabajos de restauración de los primeros (acometida en dos ocasiones) y digitalización de todas las colecciones, hoy disponibles a través de la web. Celia Martínez y Jesús Muñoz son autores de un interesante texto con relación a este proceso de digitalización.¹⁶ Carmen María Pérez Montes (Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CSIC), María Dolores Adellac (Museo Nacional de Antropología) y Juana Molina (Museo Nacional de Ciencias Naturales) han dedicado esfuerzos al estudio de distintos aspectos, sobre todo descriptivos y relativos a la gestión, de las colecciones que custodian en sus respectivas instituciones. En relación al descubrimiento de la colección de Marcos Jiménez de la Espada en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, se publicó un importante volumen dedicado a la figura de este naturalista e historiador en el que se acometió un primer estudio de esta colección.¹⁷ Con anterioridad se había publicado un amplio artículo periodístico¹⁸ con carácter divulgativo sobre la colección que daría a conocer la obra de Castro con magníficos resultados, pues condujo al descubrimiento del álbum que se encuentra depositado en Río de Janeiro. Dicho álbum, realizado en su totalidad por Rafael Castro, había sido ofrecido como obsequio a don Pedro II emperador del Brasil durante la visita de la comisión. Las primeras noticias sobre el álbum brasileño aparecen en junio de 1999 en un artículo periodístico de la revista *Veja*.¹⁹ En el trabajo sobre la Colección Marcos Jiménez de la Espada, en el que participó la doctoranda,²⁰ se apuntan algunas ideas novedosas. En primer lugar se pone en valor la obra de Rafael Castro en el contexto de

¹⁵ GARY ELLIS, ÁNGEL FUENTES, JAVIER GARCÍA-GUINEA, CELIA MARTÍNEZ, JESÚS MUÑOZ. *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865, MNCN (CSIC), Patrocinado por la Fundación BBVA* (sin datos de publicación, 2006). <http://digital.csic.es/handle/10261/82681> (consultado el 18 de junio de 2015).

¹⁶ CELIA MARTÍNEZ, JESÚS MUÑOZ, "Digitalización del patrimonio fotográfico e investigación: la metodología empleada para la reproducción digital de la colección de placas de vidrio de colodión húmedo, custodiada en el Museo de Ciencias Naturales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (MNCN-CSIC), en MARÍA PILAR AMADOR CARRETERO, JESÚS ROBLEDANO ARILLO, MARÍA DEL ROSARIO RUIZ FRANCO coords, *Imagen, cultura y tecnología: primeras jornadas [Madrid, 1-5 julio 2002]* (Madrid: Editorial Archiviana, Universidad Carlos III), 99-120.

¹⁷ LEONCIO LÓPEZ-OCÓN Y CARMEN M^a PÉREZ-MONTES eds, *Marcos Jiménez de la Espada: tras la senda de un explorador*. (Madrid: CSIC, 2000).

¹⁸ MALÉN AZNÁREZ, "El tesoro oculto de Jiménez de la Espada", *El País Semanal* (14 de marzo de 1999): 30-49.

¹⁹ AIRTON.SELIGMAN, "Epopéa tropical: A saga dos espanhóis que cruzaram o Brasil há 140 anos e as fotos, agora descobertas", *Veja*, 25, 32 (23 junho de 1999): 62-63.

²⁰ SARA BADIA, CARMEN M^a PÉREZ-MONTES, LEONCIO LÓPEZ-OCÓN, "Una galería iconográfica", en *Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898): tras la senda de un explorador*, 121-154.

la Historia de la Fotografía. Además, se destaca la naturaleza propagandística de la propia cámara, y se vislumbra cómo la fotografía y las crónicas de Castro tratan de buscar “la verdad”, lo que le relaciona estrechamente con la “mirada científica”. Asimismo, se advierte la difícil personalidad del artista y las múltiples facetas de su obra. Como buen romántico, se observa por su parte un enorme interés por el progreso, y por aquello que éste podía destruir. El volumen incluye asimismo interesantes aportaciones sobre la figura de Marcos Jiménez de la Espada, sobre su archivo, y dos secciones relacionadas con Rafael Castro de suma utilidad: “El debate de un curioso viajero con su colega expedicionario Castro y Ordóñez”,²¹ y el artículo “Carta sobre cartas”²². Esta primera colaboración condujo a otra interesante reflexión por parte de Leoncio López-Ocón y la doctoranda²³ sobre las redes (de comunicación científica) desplegadas por los componentes de la Expedición del Pacífico, incluyendo las fotografías de Rafael Castro. En este artículo las fotografías se consideran ventajosos objetos capaces de trasladar “móviles inmutables”, según la definición de Bruno Latour. El artículo pone de manifiesto el trabajo realizado por los comisionados en colaboración con sus corresponsales americanos, y descubre cómo el Museo Nacional de Ciencias Naturales (como centro de la red de conocimiento) no fue capaz de imponer su propia interpretación sobre los mismos, que fueron estudiados desde diferentes perspectivas.

La creación de una web sobre la expedición del Pacífico²⁴ y la edición de esta colección en formato CD-ROM²⁵ (lamentablemente ahora obsoleta) también han generado diversas reflexiones.²⁶ Con todo, estas reflexiones resultan algo más ajenas al objetivo de este estudio.

Mientras la historiografía tradicional ha considerado esta expedición científico-militar como una misión de prestigio, recientes estudios han querido ver en ella claros

²¹ “El debate de un curioso viajero con su colega expedicionario Castro y Ordóñez”, en *Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898): tras la senda de un explorador*, 197-201.

²² “Carta sobre cartas. Al Sr. D. Florencio Janer. Sobre los naipes de cuero usados por los indios patagones”, en *Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898): tras la senda de un explorador*, 247-254.

²³ LEONCIO LÓPEZ-OCÓN, SARA BADIA VILLASECA, “Overcoming Obstacles: The Triple Mobilization of the Comisión Científica del Pacífico”, *Science in Context*, 16, 4 (2003): 505-534.

²⁴ “Web del Pacífico”, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, consultado en 19 de junio de 2015, http://www.pacifico.csic.es/5/t_print.htm

²⁵ VARIOS, *Catálogo de fotografías de la Colección Científica del Pacífico (1862-1866)*, (Madrid: CSIC, 2001)

²⁶ MARÍA SOLEDAD ALONSO, JOSEFINA BARREIRO, ELISA BELLO ET AL., “Servidor world wide web de las colecciones documentales y científicas de la Comisión Científica del Pacífico (1862-1866)”, consultado el 24 de junio de 2015. <http://www.pacifico.csic.es/pdf/AB03-9.pdf>

; y con relación a ésta LEONCIO LÓPEZ-OCÓN, MARÍA SOLEDAD ALONSO Y MIGUEL DÍAZ MAS, “De ultramar a internet: experiencias investigadoras y divulgativas del patrimonio de la Comisión Científica del Pacífico”, *Actas de la VIII Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas* (Universidad de la Rioja, 2004); CARMEN MARÍA PÉREZ-MONTES, MAR CASO NEIRA Y RAQUEL RUIZ MACARRO, “El archivo virtual del científico Marcos Jiménez de la Espada: diseño del entorno hipertextual con tecnología web”, en VARIOS, *Imatge y Recerca Imatge i recerca. 5ª Jornades Antonio Varés*. (Girona, Ajuntament, 1998), 221-234 y ELISA BELLO ROJO, MIGUEL VILLENA SÁNCHEZ-VALERO Y LEONCIO LÓPEZ-OCÓN, “Una visita a la Comisión Científica del Pacífico a través de internet, consultado el 28 de mayo de 2018, www.pacifico.csic.es/pdf/AB03-11.pdf; véase asimismo el texto divulgativo MARÍA DEL MAR MERINO, “Imágenes americanas”, *Revista del Ministerio de Fomento*, 496 (mayo 2001): 26-37.

motivos económicos (Martínez Gallego, 2001²⁷; Inarejos, 2007²⁸). Sin embargo, en esta tesis doctoral se ha optado por mantener fundamentalmente la visión tradicional, especialmente a la luz de los documentos originales encontrados en el Museo Naval de Madrid, en concreto el juicio de residencia de Luis Hernández Pinzón. Se ha tenido en cuenta el estudio que sobre la Guerra del Pacífico realizó Pedro Novo y Colson a finales del siglo XIX, que desvela algunos detalles interesantes sobre las relaciones diplomáticas existentes entre España y las nuevas repúblicas y el ambiente que pudieron encontrar los comisionados.²⁹ Asimismo, el proyecto se ha entendido como una reflexión de una actitud vacilante en lo que respecta a la aceptación de las independencias como hecho irreversible (Pérez Vejo, 2012³⁰) y de una intensa crisis política (Burdíel, 2011)³¹ que con los años desembocaría en el destronamiento de Isabel II. Este estudio comparte especialmente la visión de Isabel Burdíel, situando el proyecto en un clima de inestabilidad política enorme.

Desde el otro lado del océano, han tenido lugar varias aportaciones al estudio de la obra de Rafael Castro. El estudio de Mateo Martinic B sobre la expedición en Magallanes³², al igual que Palmquist en California, pone de manifiesto uno de los aspectos más curiosos de esta colección, y es que Rafael Castro fue en ocasiones el primer fotógrafo en trabajar en un determinado lugar generando así sus primeras imágenes fotográficas. Pero además de su carácter pionero, los historiadores latinoamericanos destacaron en época temprana su labor como cronista. Tal es el caso de José Antonio González Pizarro, que destaca a Rafael Castro entre los comisionados y analiza por primera vez sus crónicas de *El Museo Universal* en 1989.³³ Con ojo perspicaz apunta cómo prima en sus incisivos textos lo observado personalmente, cómo deja traslucir en ellos el ambiente de la opinión pública hispanoamericana, y cómo se inclina por aportar una visión positiva de los Estados Unidos en contraposición a las repúblicas hispanoamericanas. Finalmente, aunque lamentablemente sin publicar, es asimismo relevante un texto del antropólogo Roelf Foerster, que se centra en la

²⁷ FRANCESC A MARTÍNEZ GALLEGO, *Conservar progresando. La Unión Liberal (1856-1868)* (Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente UNED Alzira-Valencia, 2001).

²⁸ JUAN ANTONIO INAREJOS MUÑOZ, *Intervenciones coloniales y nacionalismo español: la política exterior de la Unión Liberal y sus vínculos con la Francia de Napoleón III (1856-1868)* (Madrid: Sílex Ediciones S.L., 2007).

²⁹ PEDRO DE NOVO Y COLSON, *Historia de la Guerra de España en el Pacífico* (Madrid: Imprenta de Fortanet, 1882).

³⁰ TOMÁS PÉREZ VEJO, "España en el mundo", en ISABEL BURDIEL coord, *España, 1830-1880. La construcción nacional*, II (Madrid, Fundación MAPFRE y Santillana Ediciones Generales S. L., 2012)

³¹ ISABEL BURDIEL, *Isabel II. Una biografía (1830-1904)* (Madrid: Taurus, 2011).

³² MATEO MARTINIC B., "La 'Comisión Científica del Pacífico' en Magallanes (1863)", *Anales del Instituto de la Patagonia*, 20 (1991): 7-18.

³³ JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ PIZARRO, "Los artículos de Rafael Castro y Ordóñez en 'El Museo Universal'", *Quiju* 6, 1 (enero-abril 1989): 109-118.

producción de fotografías de indígenas en Chile contribuyendo de manera razonada a la asimilación de estas imágenes a estudios locales.³⁴

También en territorio americano, pero en esta ocasión a partir de textos escritos por autores procedentes de ambos lados del océano, destaca el amplio monográfico sobre las imágenes en Chile.³⁵ Posiblemente uno de los aspectos más interesantes sea precisamente que recoge datos interesantes desde la perspectiva americana. “La Comisión Científica del Pacífico a través del lente y la crónica”, firmado por los editores del libro Miguel Ángel Puig-Samper y Rafael Sagredo, constituye una brillante introducción y destaca especialmente por reflejar el paso de la comisión desde la prensa chilena de la época.³⁶ Si bien todas las contribuciones son sumamente interesantes, nos gustaría destacar la relativa a la colección fotográfica³⁷, puesto que si bien perpetúa algunos errores ya apunta a un estudio más maduro. En este texto, la candidata ya pusop en relación la iconografía del Pacífico con la de la Expedición Malaspina, y descubrió las fotografías como agentes de la mentalidad de su propia época. Las fotografías se consideran objetos portadores de varias capas de conocimiento que dependen de un contexto para su significado, e identifica algunos de los productores de estos significados. Observa dos facetas distintas en la producción del artista: por una parte las imágenes, que tienden a la objetividad, y por otra las crónicas, más personales o subjetivas, pero que afirman buscar “la verdad”. Pero quizá uno de los aspectos más importantes sea la necesidad que descubre de atribuir cuanto antes la autoría de las diferentes imágenes, hasta entonces un *corpus* heterogéneo difícil de analizar. Esta compilación consta de un catálogo con las imágenes de Chile que sin duda ha contribuido a dar a conocer este *corpus* fotográfico en el país americano y a formar un imaginario de su pasado, según se puede deducir de su notable presencia en internet.

Un año después se publica otro texto sobre las fotografías en Brasil.³⁸ Traducido al portugués y publicado por una revista universitaria brasileña, el texto trata de dar a conocer la obra de Rafael Castro y de explicar sucintamente su obra en este país. Con todo, no se contaba entonces con información detallada sobre el álbum de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro, lo que hubiera contribuido positivamente a este estudio. El

³⁴ , ROELF FOERSTER, “Fotos del cacique Huaramán, Juan Soldado y sus respectivas esposas. ¿Retratos de Emilio Chaigneau (1859-1862) o de Rafael Castro (1863-1864)?” (artículo inédito, Chile).

³⁵ RAFAEL SAGREDO BAEZA, MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER eds, *Imágenes de la Comisión Científica del Pacífico en Chile* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S. A., 2007).

³⁶ MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, RAFAEL SAGREDO, “La Comisión Científica del Pacífico a través del lente y la crónica”, en *Imágenes de la Comisión Científica del Pacífico en Chile*, 11-26.

³⁷ SARA BADIA-VILLASECA, “Las fotografías de Rafael Castro y Ordóñez”, en *Imágenes de la Comisión Científica del Pacífico en Chile*, 41-82.

³⁸ SARA BADIA-VILLASECA, “A obra de Rafael Castro y Ordóñez, fotógrafo da Comissão Científica do Pacífico (1863-1865)”, *Revista Porto Arte*, 15, 25 (2008): 92-103.

artículo desvela algunas ideas interesantes, como la percepción de Brasil como un inmenso laboratorio de aclimatación y como república modélica. Se intuye ya que Rafael Castro poseía conocimientos fotográficos previos a su viaje. Asimismo, se descubre por primera vez que el fotógrafo ensaya distintas fórmulas para cada género, como por ejemplo ocurre en el retrato-tipo, entre la visión científica y la costumbrista, y que existe una mayor relación con la visión de los marinos de lo que se pensaba en un primer momento. Esto se combina con el descubrimiento de su trabajo como *flaneur* que en su deambular sin rumbo explora rincones anónimos de las ciudades. Finalmente, se vislumbra nuevamente la necesidad de distinguir entre el *corpus* de Rafael Castro y el formado en paralelo por autores locales. Finalmente, no sería hasta el año 2013 cuando el álbum que se conserva en Río de Janeiro cobraría vida a través de una cuidada reproducción facsímil acompañado de interesantes textos al estilo de la obra anterior.³⁹ Mientras Puig-Samper contextualiza nuevamente la expedición, Janaina Zito Losada hace una interesante reflexión sobre el Brasil de don Pedro II y las visiones que suscitó. La contribución de Heloisa Maria Bertol Domingues, por su parte, invita a una futura reflexión más amplia sobre la Expedición del Pacífico y su imaginario en relación a otros muchos proyectos expedicionarios que jalonan y caracterizan el siglo XIX en Brasil.

Finalmente, Miguel Ángel Puig-Samper es también responsable del estudio y divulgación de la colección relativa a California, siendo autor de una compilación de fotografías debidamente contextualizada⁴⁰ y un interesante artículo académico⁴¹. El segundo, centrado en el tema californiano, aporta datos interesantes y bien documentados, entre los que destaca la estrecha relación con Edward Vischer, retomada por la doctoranda posteriormente.

La última aportación de la que es preciso hablar es el artículo con carácter académico que sobre el mismo tema, California, ha presentado la candidata en el marco de su programa de doctorado en 2016⁴². En primer lugar se observa cómo el discurso de la expedición, con un claro contenido político, se fractura por distintas causas. En un contexto como el español, claramente anti-americano, Rafael Castro identifica Estados

³⁹ JANAINA ZITO LOSADA, MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, HELOISA MARÍA BERTOL DOMINGUES, *Un álbum para o imperador: A Comissão Científica do Pacífico e o Brasil* (Rio de Janeiro: Editora de Universidade Federal da Uberlândia, 2014).

⁴⁰ MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, *California a través de la lente de una expedición romántica* (Madrid: Agencia Estatal del Boletín Oficial del Estado, 2011)

⁴¹ MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, "La Comisión Científica del Pacífico en California", *Cuadernos de la Escuela Diplomática*, 50 (2014): 99-120.

⁴² SARA BADIA-VILLASECA, "Las fotografías de California de Rafael Castro y Ordóñez, miembro de la Expedición Científica del Pacífico (1862-1866): discurso y circulación", *Asclepio*, 68, 2 (2016): 153, consultado el 1 de junio de 2018, doi <http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2016.25>

Unidos con la “república modelo” por excelencia y con el progreso. En contradicción con los presupuestos originales del proyecto, utiliza esta idea para desarrollar un discurso regeneracionista, por otro lado tradicional en la literatura viatica española. Por otra parte, en su exploración de la población china, ejemplo de exotismo y del buen funcionamiento del país, los modelos también impondrán sobre el fotógrafo su propia visión de sí mismos conforme a su tradición artístico-cultural. Igualmente, existe una colaboración simétrica y bidireccional entre el fotógrafo y su colaborador, Edward Vischer. Si la colaboración con corresponsales locales no deja de ser una constante en la expedición, que en lo meramente fotográfico generó un *corpus* paralelo de imágenes ajenas, la realizada con Vischer permite identificar las vivencias del fotógrafo con circuitos turísticos y experiencias estandarizadas del tipo de las del *Grand Tour* que él mismo contribuiría a perpetuar. Por tanto, el artículo defiende que no se puede hablar de un discurso monolítico y unidireccional por parte de Castro; en este *corpus* plural la obra del fotógrafo de la comisión también constituye un conjunto de voces e influencias, incluyendo la suya más personal. Así pues, no se podría hablar de una visión oficial perfectamente estructurada y desarrollada y con una clara intencionalidad. La utilización por parte de Vischer y de otros posteriormente de las fotografías del comisionado, “fuentes fiables” que merece la pena utilizar y “citar”, perpetuará la tan ansiada memoria de la expedición en suelo norteamericano e ilustra un fenómeno ya advertido con relación a las imágenes de la Expedición Malaspina: la existencia de “hambre de imágenes” y la reutilización de éstas con distintos fines.

Los estudios realizados en torno a las fotografías de la comisión son parciales, pues o bien se centran en una colección o en un país. Por tanto, todos estos estudios carecen de una perspectiva global del proyecto lo que impide su comprensión. Asimismo, el proyecto ha sido considerado pionero en lo que se refiere a las expediciones fotográficas del XIX, pero no ha sido nunca realmente situado en este contexto y comparado con otras empresas coetáneas. Tampoco ha sido insertado en la historia de las expediciones y los viajes.

Marco teórico

Si bien la fotografía ha entrado en el Museo y en el medio académico, particularmente desde mediados del siglo XX, contemplar las fotografías de una

expedición científica de 1860 desde la óptica de la obra de arte sólo arrojaría una visión distorsionada de la misma.

Asimismo, considerar el mundo de la fotografía como un ente aislado constituye un error. Si bien las limitaciones técnicas de la cámara dieron forma al primer lenguaje fotográfico, la fotografía se apoyó sobre una tradición pictórica previa con la que se encuentra estrechamente relacionada.

Este estudio utiliza una perspectiva postmodernista e incide de manera especial sobre la historia de la cultura y las mentalidades.

Preguntas de investigación

Esta investigación incluye tres objetivos principales y dos secundarios, y cada uno genera una serie de preguntas de investigación:

A1. Sobre el trabajo de Rafael Castro:

A1A ¿Qué describen las imágenes del fotógrafo de la expedición y cómo?

A1B ¿Por qué el comisionado no se ciñó a las instrucciones originales de los organizadores del proyecto científico?

A1C ¿Son estas imágenes diferentes a las de otras expediciones?

A2. Sobre las fotografías adquiridas que forman parte del *corpus* de la expedición:

A2A ¿Por qué se adquirió imágenes locales? ¿Fue Rafael Castro incapaz de cumplir con su cometido?

A2B ¿Se adquirió imágenes locales en otras expediciones coetáneas o se trata de un caso excepcional?

A2C ¿Qué relación guardan estas imágenes con las del comisionado?

A3. Sobre las crónicas de Rafael Castro:

A3A. ¿Qué describen y cómo?

B1.- Sobre el carácter fotográfico de esta expedición:

B1A ¿Por qué se optó por utilizar la cámara fotográfica?

B1B¿Cómo condicionó la técnica al colodión húmedo la creación de imágenes?

B2.- Sobre textos e imágenes:

B2A¿Cuál es la naturaleza de los artículos de Rafael Castro para *El Museo Universal*?

B2B¿Qué relación mantienen textos e imágenes?

Objetivos

A1. El objetivo principal de este estudio es comprender la naturaleza del trabajo de Rafael Castro en la expedición, en aparente contradicción con sus fines científicos. Es necesario evaluar qué se fotografió, dónde y cómo.

A2. Si bien el interés de este estudio se centra en la obra de Rafael Castro, la importancia de las aportaciones locales al *corpus* de la expedición es enorme, lo que justifica algunas reflexiones. Es necesario poner límites, describir este *corpus* secundario y tratar de identificar al/los autor/es de las imágenes. El análisis del perfil de los fotógrafos o estudios fotográficos ayudará a comprender qué tipo de imágenes se buscaron. La relación entre las imágenes locales y las de Rafael Castro permitirá comprender por qué se adquirieron.

A3. Se acometerá el estudio de la función de las imágenes, que circularon en forma de fotografías y grabados en distintos contextos. Se podrá identificar así la temática que

subyace, la intención con la que se tomaron las imágenes, qué trataban de expresar, qué significado ocultan.

Entre los objetivos se desea destacar dos con carácter secundario:

B1. Es necesario estudiar por qué esta expedición es fundamentalmente fotográfica, especialmente teniendo en cuenta que no todos los proyectos de la época incorporaron un fotógrafo o lo utilizaron de manera exclusiva. Esto implica comprender qué aportaba la fotografía a este proyecto.

B2. La importancia de los textos que publicó Rafael Castro, que aportan un valioso contexto a estas imágenes, debe ser necesariamente otro de los objetivos de este trabajo, no tanto en un sentido literario pero sí con relación a las imágenes. Los textos ayudan a dotar de sentido a las imágenes, y facilitan pautas para entender su naturaleza.

Marco metodológico y fuentes

La metodología utilizada se basa en la contextualización, y toma como referencia estudios clásicos como los de Richard Rudisill sobre el daguerrotipo en América⁴³.

Se ha visto la necesidad de estudiar todos los *corpus* fotográficos, así como fotografías, dibujos y crónicas en conjunto a pesar de tratarse de proyectos diferenciados y de buscar intencionadamente el análisis de los materiales fotográficos.

El Museo Nacional de Ciencias Naturales alberga la colección de colodiones húmedos de la expedición, que ha podido ser estudiada a través de un CD-ROM en alta resolución realizado por el equipo de restauración de Ellis et al. Asimismo, una de las colecciones de albúminas ha podido ser estudiada de primera mano por gentileza del Museo Nacional de Antropología de Madrid. La colección personal de positivos de Marcos Jiménez de la Espada, en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, y la del Museo Nacional de Ciencias Naturales, han sido consultadas on-line. La colección de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro por su parte ha sido consultada a través del

⁴³ RICHARD RUDISILL, *The Mirror Image: The Influence of Daguerreotype on American Society* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1971).

catálogo publicado por Losada, Puig-Samper y Bertol Domingues (Río de Janeiro, 2014), siendo especialmente importante puesto que se trata de la más recientemente incorporada a este acervo.

Estos materiales se contemplan a la luz de extensas y muy variadas fuentes, dando prioridad a las primarias, de las que existe una abundante y valiosa colección, sobre las secundarias.

Excepcional es la extensa colección de cartas o crónicas del viaje que Rafael Castro publicó durante la expedición en la revista *El Museo Universal*, que también reprodujo algunas de las imágenes fotográficas y dibujos del autor en forma de grabados en madera intercalados en el texto. Estos escritos constituyen un contexto de enorme rareza y valor a la hora de estudiar un *corpus* fotográfico.

Para la realización de este trabajo de investigación se ha consultado archivos de muy distinta naturaleza. Para los documentos oficiales más estrechamente relacionados con el proyecto se ha estudiado los fondos del Archivo General de la Administración Pública “AGA” en Alcalá de Henares, así como del Museo Nacional de Ciencias Naturales. Para la documentación oficial de la Campaña del Pacífico, las cartas del joven guardiamarina Joaquín Bustamante, diarios de navegación de la escuadra, instrucciones originales del proyecto, juicio de residencia de Luis Hernández Pinzón y colecciones fotográficas coetáneas, se ha consultado los fondos del Museo Naval de Madrid. La reconstrucción de la biografía de Rafael Castro ha podido ser estudiada a la luz de los documentos que se conservan en los siguientes archivos, que se han visitado personalmente: Archivo Parroquial de la Catedral de la Almudena y Arzobispado de Toledo y de Sigüenza. También se ha encontrado datos relevantes en los fondos del Archivo del Palacio Real, Archivo de Villa y Hemeroteca Municipal, en el Cuartel del Conde Duque de Madrid. Finalmente, han sido consultadas a distancia otras instituciones, como el Archivo parroquial de San Ginés (Madrid) o el de Llerena (Badajoz), entre otros. La obra fotográfica de Rafael Castro previa a su partida ha podido ser estudiada particularmente en la Fundación Lázaro Galdiano. También se ha consultado personalmente los fondos de la Biblioteca Nacional y el Museo Romántico de Madrid.

Finalmente, se ha consultado a través de internet distintos libros de viajes, artículos periodísticos coetáneos y álbumes fotográficos situados en distintas instituciones.

Se han manejado fundamentalmente fuentes escritas, pero también se ha realizado entrevistas, entre otros al único descendiente localizado del propio Rafael

Castro y a personas que vivieron el descubrimiento de los fondos de las colecciones del CSIC de primera mano.

Estructura del trabajo

El trabajo ha sido diseñado en relación al propio viaje, de manera que se pudiera observar la evolución del proyecto a lo largo del tiempo. Sin embargo, el trabajo consta de varios capítulos introductorios y un capítulo final relativo al regreso a Madrid, además de un apéndice documental, un amplio catálogo de imágenes con sus créditos correspondientes, y los consabidos agradecimientos, introducción y conclusiones. El trabajo se centra en la investigación del problema, lo que en cierto modo ha modificado quizá la estructura clásica de la tesis doctoral.

En primer lugar se reconstruye la biografía y perfil profesional de Rafael Castro. Asimismo, se presenta un capítulo dedicado a la organización de la expedición. En un tercer capítulo se contextualiza este proyecto, teniendo en cuenta las expediciones anteriores, así como los proyectos fotográficos coetáneos. Puesto que se trata de una expedición, se presume su relación con la literatura de viajes e incluso las guías de ciudades. En un último capítulo previo al viaje se analiza el equipo fotográfico y la técnica empleados para así comprender el método de trabajo del artista y sus limitaciones.

A continuación, el proyecto se presenta dividido geográficamente en el orden en que se realizó el periplo. En ocasiones, un país fue visitado en más de una ocasión, pero teniendo en cuenta la dificultad a la hora de datar las fotografías, objetivo primordial de este trabajo, se ha tratado de manera unitaria. Asimismo, la visión de las tierras australes se ha presentado en un capítulo, sin tener en cuenta su jurisdicción, dado su peso ideológico en estos viajes. A pesar de que en el camino de regreso Rafael Castro no parece que actuara como comisionado, se ha incluido un capítulo de su viaje a Nueva York pero ya bajo otro epígrafe, al igual que su colaboración con Luis Hernández Pinzón en las Islas de Chincha.

Existe un capítulo final dedicado al proyecto una vez de regreso en Madrid. Este capítulo comprende varios aspectos como el alejamiento del artista del proyecto, su dramática muerte, y la Exposición de Objetos del Pacífico celebrada en el Real Jardín Botánico de Madrid en 1866. Este capítulo finaliza con algunas ideas sobre el estatus de las fotografías en el proyecto.

Motivación

Formada en Historia del Arte y como fotógrafo, emprendí mis primeras investigaciones en la República Popular China, donde me interesó la adaptación del primer retrato fotográfico a la tradición artística asiática. Posteriormente, tuve la enorme fortuna de conseguir una beca del Programa Fulbright gracias a la cual pude formarme en esta entonces novedosa disciplina de la Historia de la Fotografía en la Universidad de Arizona y en su Center for Creative Photography (Tucson). Casualmente había conocido las fotografías de la Expedición del Pacífico: Rafael Castro también había realizado algunos retratos de estudio de chinos en California. Esto me condujo un tanto accidentalmente a participar como voluntaria en la catalogación de sus fotografías en la antigua Biblioteca General de Humanidades del CSIC (ahora Tomás Navarro Tomás), lo que me permitió conocer bien su obra. Ajena al mundo de la Historia de la Ciencia y de las expediciones, encontré fascinante el *corpus* fotográfico de la Comisión del Pacífico, poco estudiado aún. A mi regreso a España, y tras algunas colaboraciones con el Departamento de Historia de la Ciencia del CSIC, decidí dedicar mi trabajo de investigación a la figura de Rafael Castro y Ordóñez. Como muchos, había quedado fascinada por la asombrosa y extraña obra de aquel desgraciado joven que tan dramáticamente había muerto con la edad que yo contaba en aquel entonces. La colección de fotografías de la Expedición del Pacífico no sólo era excepcional por su época, alcance y naturaleza, sino por la magnífica colección documental que también se conservaba, lo que convertía este estudio en algo realizable, ambicioso y prometedor. Por otra parte, las imágenes de Rafael Castro constituían un tesoro aún por revelar de la Historia de la Fotografía a la par que un hito en la Historia de la Ciencia. Muchos años han pasado y, aunque los azares de la vida me apartaron de mi propósito, presento por fin los resultados de mi trabajo, que espero contribuya a comprender mejor estas fotografías y a grabar el nombre de Rafael Castro en la memoria.

*El amor tiene cosas de niño; las otras pasiones tienen pequeñeces. ¡Despreciemos las pasiones que empequeñecen al hombre! ¡Honremos la que le hace niño!*¹

Víctor Hugo, *Los miserables*

Capítulo 1

Rafael Castro: biografía de un artista

Introducción

La obra de Rafael Castro y Ordóñez (Madrid 1834-1865) debe ser contemplada en el contexto de su época y considerarse fruto de sus experiencias personales. Perteneciente a una familia de artistas y formado sólidamente, como pintor romántico mostrará una “sintonía” con los intereses del Estado que, junto a sus conocimientos del nuevo medio y su experiencia cosmopolita, le convertirían en un excelente candidato para la Expedición Científica del Pacífico.

Su vida, como la de toda su generación, se encuentra inmersa en un proceso de profundos cambios. Nacido en pleno apogeo del Romanticismo, asistirá a algunos de los grandes descubrimientos, como el de la fotografía, y contemplará la modernización del país. Poco a poco, entrará en contacto con una nueva manera de entender el mundo. El triunfo de las clases medias se traducirá en el abandono de los regímenes absolutistas. Durante su estancia en París tendrá también la oportunidad de entrar en contacto con el mundo fotográfico y con nuevas formas de entender el arte. Pero, sobre todo, su vida transcurre en un ambiente de decadencia que el gobierno de España tratará de superar a través de una serie de campañas internacionales, como la propia Expedición Científica del Pacífico. Será fundamentalmente como producto de la actividad en el contexto de este proyecto revitalizador como se deberá contemplar la obra de Rafael Castro.

¹VÍCTOR HUGO, *Los miserables*, trad. Nemesio Fernández Cuesta (Barcelona: Ediciones Destino, S. A., 2002), 871.

Infancia y antecedentes familiares. Antonio Castro y Gistaú

Infancia

Rafael Eduardo Casto Castro y Ordóñez [fig. 1.1] nació el 24 de octubre de 1834 en Madrid, en el número once de la Corredera Alta de San Pablo, un eje urbano cuyos orígenes se remontan al siglo XVI². Era hijo legítimo del pintor Antonio Castro y Gistaú (o Castro de Gistaú), nacido en Madrid en 1808, año que marcaría el comienzo de la resistencia popular a la ocupación francesa, y de María Josefa Benita Ordóñez de Agea, natural de la rica población de Llerena, Badajoz, cuyo nacimiento había tenido lugar un año antes que el de su esposo.³ De acuerdo con su partida de nacimiento, María Josefa era hija legítima de don Pedro Ordóñez Martínez de Agea, tesorero de rentas reales de la ciudad de Llerena y su partido, siendo su padrino don Josef Pasqual de Tejada, contador general de rentas reales, todo lo cual sugiere un origen acomodado.⁴ Por su parte Antonio, su padre, era descendiente de una familia de Zaragoza ya afincada en Madrid⁵. Al parecer, Castro de Gistaú es un apellido procedente de la Bal de Chistau (valle de Gistau), en el Pirineo de Huesca, trasladándose algunas ramas familiares (infanzones o hidalgos) a la capital aragonesa⁶. Es llamativa la coincidencia de los apellidos con los del conocido compositor y guitarrista Salvador Castro de Gistaú (1770-después de 1830) y su hijo Mariano, con los que posiblemente estuviera emparentado, lo que relacionaría a la familia con un brillante linaje de artistas. Salvador Castro de Gistaú era de origen noble y residía en París donde a través de prestigiosas publicaciones periódicas difundía la música de guitarra española.⁷ Su hijo, Mariano Castro de Gistaú, era asimismo compositor e intérprete de guitarra, activo en Gran Bretaña durante la primera mitad del siglo XIX⁸. Los padres de Rafael Castro vivieron sus primeros años

² En la actualidad, no se conserva la casa donde nació Rafael Castro y Ordóñez. La calle, en pleno corazón de Madrid, luce los edificios que a mediados del siglo XIX reemplazaron las antiguas construcciones.

³ Archivo Histórico Arzobispal de Madrid (AHA), Iglesia Parroquial de San Martín, libro 67, Bautizos de 1º de marzo de 1833 a 31º de diciembre de 1834. LUIS PÉREZ, "Partida de bautismo de Rafael Castro y Ordóñez [31 diciembre 1834]".

⁴ Parroquia de Santiago Apóstol de Llerena, Badajoz, libro 11 de bautismos, fol. 206. JOSEF DEL CASAR, "Partida de bautismo, [13 enero 1807].

⁵ AHA, Iglesia Parroquial de San Martín, libro 42, Bautizos de 1770 a 1774. "Partida de bautismo de Plácido Castro García [6 de octubre de 1773].

⁶ Véase VÍCTOR BARÓN RAMÓN, *La Bal de Chistau con nombre y apellidos: datos históricos de un valle, unas gentes y un pasado glorioso e irreplicable* (S. L. Edición del Autor, 2006) Mi agradecimiento al Sr Barón por facilitarme la información recogida en su libro.

⁷ JAVIER SUÁREZ-PAJARES, "Las generaciones guitarrísticas españolas del siglo XIX," en EMILIO CASARES RODICIO, CELSA ALONSO GONZÁLEZ, eds., *La música española en el siglo XIX* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995), 334.

⁸ Véase ERIK STENSTADVOLD, "Mariano Castro de Gistau (d. 1856) and the Vogue for the Spanish Guitar in nineteenth century Britain," *Nineteenth Century Music Review* (2017): 1-21, consultado el 27 de febrero de 2018, doi:10.1017/S1479409817000313

durante la ocupación francesa (1808-1814) y más tarde durante el opresivo régimen absolutista de Fernando VII (1808-1833). Más aún, ambos, todavía adolescentes, experimentaron la pérdida de las colonias americanas. La infancia de Rafael Castro transcurrió en el número 18 de la calle de Caballero de Gracia, hoy en las inmediaciones de la Gran Vía.¹⁰ Se trata de una zona más moderna que la calle Corredera Alta de San Pablo, donde se ubicaba el domicilio anterior, y sugiere el progreso económico y ascensión social de la familia Castro. En 1839 nació su hermana, Sofía, que le sobreviviría y sería candidata en 1913 al premio a la virtud de la Fundación Fermín Caballero de la Real Academia de la Historia por “su desvelado amor a la familia”¹¹. Los años de su infancia vienen marcados por los acontecimientos históricos de una época de grandes cambios, y por el compromiso familiar con la vida pública.

Es ésta una época emblemática, por ser testigo del ocaso de los regímenes absolutistas y del triunfo de la burguesía y los sistemas democráticos. Tras el fallido intento democratizador de la constitución de las Cortes de Cádiz (1812), Fernando VII conservó durante todo su reinado un inestable régimen absolutista que sería el último en la historia de España. A su muerte, estallaron las Guerras Carlistas (1833-1839) y se instauró la primera monarquía constitucional con la jovencísima Isabel II en el trono. El 24 de octubre de 1833, un año antes del nacimiento de Rafael Castro, Isabel II era coronada reina de España a la edad de tres años. Con el reinado isabelino (1834-1868), cuyos inicios estuvieron marcados por la regencia de María Cristina de Borbón (1833-1840), se inauguró en España una nueva era liberal, de afirmación del individuo y de sus libertades, que prepararía el camino hacia una monarquía constitucional. Castro y

⁹ Este interesante parentesco no ha podido ser demostrado aún, pero existe una curiosa coincidencia de nombres y apellidos familiares comunes en ambas ramas que parece relacionarlas.

¹⁰ Archivo de Villa, Madrid (AVM), Milicia Nacional de Madrid, secc. 1, leg. 17, núm. 1. “Segundo Batallón, milicias que tiene este batallón en 1838, Compañía de Granaderos: lista de individuos de la expresada compañía con expresión de la calle, números de la casa y cuarto en que cada uno habita”.

¹¹ Dichos premios, con un importe de 1.000 pts, eran otorgados a personas propuestas por actos virtuosos “ya salvando naufragos, apagando incendios, o exponiendo de otra manera su vida por la Humanidad o ya, mejor, al que luchando con escaseces y adversidades, se distingua en el silencio del orden doméstico por una conducta perseverante en el bien, ejemplar por la abnegación y laudable por el amor a sus semejantes y por el esmero en el cumplimiento de los deberes con la familia y la sociedad, llamando apenas la atención de algunas almas sublimes como la suya”. “Convocatoria para los premios de 1913,” *Boletín de la Real Academia de la Historia*, <file:///C:/Users/usuario/Downloads/boletn-de-la-real-academia-de-la-historia-tomo-61-1912-cuadernos-iii-documentos-oficiales-convocatoria-para-los-premios-de-1913-gaceta-de-madrid-de-13-14-y-15-de-junio-de-1912-0.pdf> (Consultado el 15 de enero de 2015). Véase también para la candidatura: “Informe de la Comisión del premio á la virtud de la Fundación de D. Fermín Caballero, correspondiente al año 1913,” *Boletín de la Real Academia de la Historia*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/informe-de-la-comisin-del-premio-a-la-virtud-de-la-fundacin-de-d-fermn-caballero-correspondiente-al-ao-1913-0/> (Consultado el 15 de enero de 2015). Sobre Sofía Castro y Ordóñez se comenta que “pobre de solemnidad... arruinados sus tíos les acompaña, cuida y alimenta con su trabajo, empleando en su bien cuanto poseía; y al morir aquellos, desdichado y enfermizo matrimonio, después de largos años de escasez y sufrimiento, recoge a una sobrina con dos hijos abandonados por el padre, los mantiene con la pobreza de su trabajo y al fallecer la sobrina tiene que ir al hospital, viviendo hoy de la caridad”. El premio sería finalmente concedido a Dña. Dolores Cháves y Luján, según ABC. “Solemnidades académicas,” *ABC*, 16 de junio de 1913, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1913/06/16/008.html> (Consultado el 15 de enero de 2015).

Gistaú era miembro de la Milicia Nacional, perteneciendo a la Compañía de Granaderos del Segundo Batallón desde 1833.¹² En julio de 1835, se trasladó por motivos de enfermedad a las milicias nacionales como zapador bombero auxiliar¹³¹⁴. El cuerpo, cuyos componentes debían “gozar del mejor concepto público en la parte moral y política”¹⁵, había permanecido prohibido por Fernando VII desde 1814, para volver a organizarse como instrumento de los progresistas en su lucha por el poder y la reforma. De hecho, el objetivo de las tropas de la milicia fue el control de las ciudades, al tiempo que el ejército luchaba en el medio rural contra el Carlismo, defensor de la monarquía absoluta a través de la persona del infante don Carlos, hermano de Fernando VII. Así, es posible afirmar que la infancia de Rafael Castro se desarrolló en un ambiente de crisis económica y agitación política, y en el seno de un círculo burgués partidario y defensor activo, aunque moderado, de las reformas democráticas.

Es fácil imaginar la infancia de Rafael Castro y Ordóñez en un ambiente en el que triunfaba el Romanticismo, lo que posiblemente se viviera de manera especial dada la vinculación de la familia con el mundo de las artes. El año de su nacimiento es recordado precisamente como un marcador histórico de este movimiento. En esta fecha se estrena en Madrid la obra de Francisco Martínez de la Rosa *La conjuración de Venecia*, considerada una de las primeras expresiones del Romanticismo en el contexto de la cultura española. Asimismo, Ángel de Saavedra y Ramírez de Baquedano, más conocido como el duque de Rivas, publica en París la leyenda *El moro expósito*, manifiesto romántico por excelencia y, un año más tarde, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, que inspiraría la ópera *La forza del destino* de Giuseppe Verdi. Los antecedentes, sin duda, se remontan a la adolescencia de Castro y Gistaú, y suponen el desarrollo de un cambio en las mentalidades cuya magnitud es igual o superior a la del Renacimiento y que se adivina ya hacia 1780. En palabras de Ricardo Navas Ruiz, “... no sólo es una revolución artística, sino también política, social, ideológica, completa en suma, tan importante, tan duradera, que todavía hoy se viven muchos de sus principios”¹⁶. En el campo de las artes figurativas, la pintura constituye el medio de expresión más apto y

¹² AVM, Milicia Nacional, secc. 2, leg. 47, núm. 8, “Milicia Nacional de Madrid, Compañía de Zapadores Bomberos Auxiliares: bajas”; AVM, Milicia Nacional de Madrid, “Segundo Batallón, milicias que tiene este batallón en 1838, Compañía de Granaderos: lista de individuos de la expresada compañía con expresión de la calle, números de la casa y cuarto en que cada uno habita”.

¹³ AVM, Milicia Nacional, secc. 2, leg. 47, núm. 7, Milicia Nacional de Madrid, Compañía de Zapadores Bomberos Auxiliares: lista nominal de los individuos de que se compone la misma hoy día de la fecha”; AVM, Milicia Nacional de Madrid, “Milicia Nacional de Madrid, Compañía de Zapadores Bomberos Auxiliares: bajas”.

¹⁴ Posiblemente sus actividades se redujeran a trabajos secundarios de acordonamiento de las zonas afectadas para facilitar las labores de salvamento y posible extinción de los incendios a través de los derrumbamientos controlados, principalmente.

¹⁵ AVM, Milicia Nacional, secc. 2, leg. 47, núm. 7. MILICIA NACIONAL DE MADRID, “Reglamento”.

¹⁶ RICARDO NAVAS RUIZ, *El Romanticismo español* (Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1990), 16.

receptivo a esta nueva manera de entender el mundo. Si bien la sensibilidad romántica ya es visible en la pintura neoclásica, se ha tomado como marcador histórico la composición de *La balsa de la Medusa* de Theodore Géricault (1791-1824), que presentó ante el público en 1819. El Romanticismo no tarda en inundar la pintura española, en la que ya se había dejado notar a través de la obra del mismo Francisco de Goya. Quizá una de las vías más claras de introducción sea la obra de Federico de Madrazo (1815-1894) que, aunque hijo del pintor neoclásico José de Madrazo (1781-1859) y educado en el taller de Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), supo adoptar e importar la sensibilidad romántica. El Madrid de la época vive tertulias a las que acuden pintores y literatos y, como se comentó antes, un compromiso con el devenir histórico. Las fronteras entre las distintas expresiones artísticas se rompen (se busca ante todo la libertad), todos persiguen la creación de un nuevo arte hijo de su tiempo.

A pesar del clima romántico de estos tiempos, 1839 es recordado como el año del nacimiento de la fotografía. Apenas contaría Rafael Castro cinco años de edad cuando la prensa española se hizo rápidamente eco de un prodigioso descubrimiento científico con el que la nación francesa deseaba obsequiar generosamente al mundo, un nuevo medio a través del cual la naturaleza podía dibujarse a sí misma a través de la acción del sol. El primer daguerrotipo realizado en nuestro país tiene lugar en Barcelona el 10 de noviembre de 1839; en Madrid, se fotografía el Palacio Real desde el margen derecho del río Manzanares tan solo ocho días después. Curiosamente, uno de los protagonistas de esta primera sesión fotográfica en la villa y corte es el joven médico y naturalista Mariano de la Paz Graells (1808-1898), que más tarde impulsará como director del Museo de Ciencias Naturales la labor de la Comisión Científica del Pacífico y de su fotógrafo. Por su parte, la fotografía abrazó rápidamente la Ciencia (tan solo un año después se realizaban las primeras imágenes de la Luna), y se convirtió en un elemento importante a las órdenes del Estado. Así, en 1844, y con motivo del tratado de paz franco-chino que pone fin a la Primera Guerra del Opio (1839-1842), aparece ya como símbolo de superioridad técnica y de poder, siendo parte integrante de una misión diplomática francesa de la que formó parte el funcionario de aduanas Jules Itier (1802-1877), familiarizado con la daguerrotipia. Precisamente, años más tarde, Castro

cumplirá la doble función de documentar y emplear la cámara como instrumento de propaganda¹⁷ como miembro de la Expedición Científica del Pacífico.

La documentación que se conserva en el Archivo de Villa de Madrid¹⁸ prueba que la familia Castro se trasladó a finales de la década de 1840 al centro neurálgico de la ciudad, lo que permite imaginar un cierto progreso socio-económico. A partir de 1848, fecha del primer padrón de Madrid que se conserva, Antonio Castro y Gistaú, junto con su esposa e hijos, aparece alojado en el tercero derecha de la calle de la Sal 2 y 4 [fig. 1.2], junto a la Plaza Mayor. A partir de 1850 disponen además de una o dos sirvientas. La casa da cobijo también a otros familiares, como la ya muy anciana María Sánchez-Biezma, madre del cabeza de familia, que fallece cuatro años más tarde. El estudiante Francisco Velarde Gardeazabal, que más tarde aparece listado como cirujano y que, según aparece en el padrón, debía ser sobrino de Castro y Gistaú, también reside en la casa entre los años 1848 y 1850 y, más tarde, entre 1856 y 1857. Según parece, debió de conocer allí a Dolores Ordóñez (Manés?), quien también se alojó entre aquellas paredes durante el año 1848, y que posiblemente fuera pariente de Josefa. El padrón de 1856 nos permite saber que ambos habían contraído matrimonio algún tiempo antes de esta fecha. El matrimonio Velarde-Ordóñez es posiblemente la rama a la que pertenece el único descendiente conocido de Rafael Castro, Rafael Ramos Martínez, cuya familia fue la depositaria de las últimas obras existentes de Castro, en su mayoría desaparecidas durante la Guerra Civil Española. Ramos Martínez afirma que su familia descende de Pedro Velarde y Santillán, el héroe del Dos de Mayo que junto a Luis Daoíz defendió el Parque de Artillería de Monteleón de Madrid prendiendo la chispa de la Guerra de la Independencia.¹⁹ De ser así, los Castro estarían emparentados con un oficial de renombre, reafirmando una vez más su pertenencia a una familia de cierta relevancia. La escasez de vivienda y los abusivos precios de los alquileres, a lo que se une un modelo familiar extenso que incluye a otros parientes además de padres e hijos, presta una posible explicación a la composición del hogar de la familia Castro, aunque también permite adivinar que los ingresos no debían ser tan abundantes. El noble edificio, que

¹⁷ SARA BADIA, CARMEN M^a PÉREZ-MONTES, LEONCIO LÓPEZ-OCÓN, "Una galería iconográfica," en LEONCIO LÓPEZ-OCÓN, CARMEN M^a PÉREZ-MONTES eds., *Marcos Jiménez de la Espada: tras la seda de un explorador (1831-1898)* (Madrid: CSIC, 2000), 130.

¹⁸ AVM Padrón de Madrid, rollo 415/90. "Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1^o de enero de 1856"; AVM, Padrón de Madrid, rollo 80/91. "Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1^o de enero de 1857"; AVM Padrón de Madrid, rollo 885/91. "Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en octubre de 1860"; AVM, Padrón de Madrid, rollo 885/91. "Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1^o de septiembre de 1861"; AVM, Padrón de Madrid, rollo 727/91. "Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 20 de noviembre de 1863"; AVM, Padrón de Madrid, rollo 727/91. "Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 20 de noviembre de 1865".

¹⁹ Rafael Ramos Martínez, entrevista, Madrid, septiembre de 2017.

todavía hoy se conserva, como se aprecia en la fig. 1.2, debía ser de nueva factura a la llegada de la familia Castro, y contaba con un almacén de papel. La Puerta del Sol, cuya reforma tuvo lugar entre los años 1852 y 1862, era mientras testigo de los grandes acontecimientos de la vida de España, como describe brevemente Benito Pérez Galdós (1843-1920) en su obra *Aita Tettauén* (1905), que recrea la época de la Guerra de África (1859-1860). La Plaza Mayor, entonces engalanada con jardines, constituía uno de los escasos centros comerciales de la capital²⁰. De esta manera, la juventud de Rafael Castro parece discurrir entre la ciudad vieja y los ambiciosos proyectos de urbanismo de la Puerta del Sol, entre la tradición y la modernidad.

La adolescencia de Rafael Castro vino marcada, como se comentó con anterioridad, por múltiples acontecimientos históricos que expresan un proceso de profundos cambios. Por ejemplo, el año 1848 viene marcado por la publicación en Londres del *Manifiesto Comunista* y por la explosión revolucionaria que surcó todo el suelo europeo. Sin embargo, estos grandes cambios sociales vienen acompañados de toda una revolución tecnológica. Este mismo año se inauguró la primera línea de ferrocarril en suelo español, que unió las poblaciones de Barcelona y Mataró, entre vítores y aplausos de decenas de congregados; en 1851 se uniría Madrid con Aranjuez. Este mismo año se inaugura también el servicio oficial de telégrafos de España. Un año antes se había puesto la primera piedra del Canal de Isabel II, que llevaría agua corriente de las cumbres de Guadarrama a la capital. Por tanto, es un momento en el que la Ciencia y la Tecnología contribuyen a mejorar la calidad de vida de los ciudadanos, al tiempo que comienzan a despertar las nuevas clases obreras urbanas. Como se verá a lo largo de este trabajo, Castro será particularmente sensible a los signos de modernidad de las ciudades, que captará con su cámara.

En el contexto de la Historia de la Fotografía, tuvo lugar una revolución tecnológica importante: la puesta en práctica del papel albuminado para las copias y del colodión húmedo como emulsión para los negativos. Lo interesante de este método es su capacidad de reproducir *ad infinitum* una imagen fotográfica de gran nitidez y mayor sensibilidad, al contrario de lo que ocurría con los papeles salados y los papeles salados y encerados previos, que daban como resultado contornos “vaporosos”. Así, estas imágenes eran susceptibles de captar la realidad de manera más veraz y de ser expuestas

²⁰ En ella se encontraban algunas ferreterías, así como pequeños establecimientos dedicados a la venta de gorras y pañoletas. En Navidad, se citaban allí los vendedores de mantecados y turrónes que, con sus gritos, hacían la competencia a otros muchos comerciantes que recorrían cotidianamente la ciudad con sus productos.

al público.²¹ Precisamente sería este método, puramente fotográfico por su capacidad de crear múltiples imágenes de gran nitidez partir de un negativo, el seguido por Rafael Castro durante su viaje a América.

Antonio Castro y Gistaú: la herencia de un padre artista

La figura paterna parece ejercer sobre Rafael Castro una significativa influencia. Antonio Castro y Gistaú (1808-después de 1875), que como ya se ha mencionado era natural de Madrid, fue asimismo pintor de oficio. Y, más aún, era un hombre de cierto talento, aunque carrera profesional inestable y salud frágil, lo que sin duda debió ejercer presión sobre su hijo. En su trayectoria llama la atención su sensibilidad política y su trabajo, muy en sintonía con su época, a las órdenes del Estado, la Iglesia y las élites de poder, entonces casi únicas clientelas posibles. Todo ello contribuye a explicar el perfil profesional del personaje que nos ocupa, Rafael Castro, su interés por el arte al servicio del Estado, y su práctica como fotógrafo, medio que sirvió a muchos artistas para ganarse el sustento, particularmente antes del nacimiento del mercado del arte tal y como lo conocemos actualmente.

Castro y Gistaú combatió en la Compañía de Granaderos del Segundo Batallón, hasta el nacimiento de Rafael²² No puede afirmarse un compromiso político debido a su pertenencia a las milicias, pues eran de carácter obligatorio para los mayores de 21 años que pagaran 80 reales como contribución directa, incluyéndose los artesanos, siempre y cuando no se encontraran en estado de quiebra, fueran deudores de la Real Hacienda, estuvieran embargados, o hubieran sido juzgados culpables de algún delito.²³ Sin embargo, la milicia contaba con un cuerpo “legal” y otro “voluntario”, y entre los voluntarios se alistaron, particularmente en 1836, un gran número de escritores, políticos, periodistas, profesores y artistas.²⁴ Curiosamente, en el segundo batallón al

²¹ Este desarrollo es iniciado por Claude Félix Abel Niépce de Saint-Victor (1805-1870), que sigue de cerca la evolución tecnológica de la fotografía, en la que su tío Joseph Nicéphore Niépce era pionero. Niépce de Saint-Victor idea la utilización de albúmina sobre cristal, un método que sería superado tres años después por Frederick Scott Archer (1813-1857), que cambia la clara de huevo (albúmina) por una mezcla de algodón-pólvora, alcohol y éter. A diferencia de la albúmina, que se destinaría como emulsión exclusivamente al papel positivo, tal y como habían ya ensayado con éxito Niépce de Saint-Victor y Louis Désiré Blanquart-Évrard (1802-1872), esta mezcla, denominada colodión húmedo, demostró una gran sensibilidad y nitidez, a pesar de su complicado procesado, que se detallará en otro capítulo.

²² AVM, Milicia Nacional de Madrid, “Milicia Nacional de Madrid, Compañía de Zapadores Auxiliares: bajas”.

²³ “Real Decreto organizando la milicia urbana, dado el 16 de febrero de 1834,” y “Reglamento de la milicia urbana de marzo de 1835,” en JUAN SISINIO PÉREZ GARZÓN, *Milicia nacional y revolución burguesa* (Madrid: CSIC, 1978), 577-585.

²⁴ MARÍA DEL CARMEN SIMON PALMER, “Intelectuales y artistas en la milicia nacional de Madrid,” Tirada aparte de los *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. 10 (1974): 1-21.

que pertenecía destacan algunos nombres de artistas conocidos durante aquellos años, como Jenaro Pérez Villaamil, más tarde director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y apreciado paisajista autor de *España Artística y Monumental*, que aparentemente había ingresado de manera voluntaria.²⁵ Pero si bien el segundo batallón destaca por un elevado número de artistas, resulta difícil saber si ello se debía a su lugar de residencia o al hecho de que los amigos influyentes se integraban en las mismas unidades.²⁶ Aunque su labor era, como ya se mencionó, “la conservación del orden y tranquilidad pública,”²⁷ se sabe que muchos de aquellos jóvenes en realidad se interesaron en la política y participaron en sublevaciones.²⁸ Y, en cualquier caso, la Milicia Nacional contribuyó de manera decisiva a la consolidación del estado liberal. La documentación que se conserva revela que Antonio Castro y Gistaú era un enfermo crónico, lo que debió marcar la vida de su esposa e hijos. Según aparece en un informe médico oficial, padecía hepatitis crónica a consecuencia de fiebres intermitentes de tipo terciario desde 1848, aunque desde hacía seis años sufría también fuertes neuralgias y, como ya se ha mencionado, había solicitado su traslado al cuerpo de bomberos auxiliares en 1835 debido a una dolencia física.²⁹ La enfermedad era prácticamente motivo único de baja o traslado en la milicia, según rezan los diferentes reglamentos.³⁰ En estos informes se describe la sintomatología típica del paludismo o malaria³¹, endémica en Madrid hasta entrado el siglo XX. Asimismo, aparece descrito un cuadro nervioso de carácter indefinido. Este estado de enfermedad crónico debió afectar la vida del joven Rafael, sobre quien posiblemente recayeron gran parte de las responsabilidades familiares.

Castro y Gistaú era, también, un profesional del arte. De acuerdo con su solicitud de una plaza de restaurador en el actual Museo del Prado, su especialidad era la Pintura de Historia, habiendo sido discípulo del academicista Vicente López (1772-1850)³², y pensionado de S. M.. Además de haber participado en su juventud en la realización de

²⁵ SIMON PALMER, “Intelectuales y artistas en la milicia nacional de Madrid,” 1-21.

²⁶ SIMON PALMER, “Intelectuales y artistas en la milicia nacional de Madrid,” 1.

²⁷ “Real Decreto organizando la milicia urbana, dado el 16 de febrero de 1834,” en PÉREZ GARZÓN, *Milicia nacional y revolución burguesa*, 562.

²⁸ SIMON PALMER, “Intelectuales y artistas en la milicia nacional de Madrid,” 1.

²⁹ AVM, Milicia Nacional de Madrid, “Milicia Nacional de Madrid, Compañía de Zapadores Bomberos Auxiliares: bajas”.

³⁰ Véase PÉREZ GARZÓN, *Milicia nacional y revolución burguesa*.

³¹ Enfermedad causada por un protozoo (*Plasmodium falciparum* o *Plasmodium vivax*) que, una vez transmitido a través de la picadura de un mosquito del género *Anopheles*, provoca importantes cuadros febriles recurrentes y debilitamiento general.

³² Vicente López, su maestro, fue primer pintor de la corte de Fernando VII, y director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su sentido realista del retrato no sólo le permitió gozar del favor real sino que le convirtió en pintor de moda entre la aristocracia y alta burguesía de su época. Es considerado hoy un artista conservador, notable por su técnica pero carente de penetración psicológica, a pesar de dos magníficos retratos por los que es recordado: el de Francisco de Goya y el del organista ciego Félix López, que actualmente se conservan en el Museo del Prado.

unos frescos en el Palacio Real a las órdenes de su maestro, se declara pintor y restaurador de la Comisaría de los Santos Lugares al haber sido responsable de las labores de conservación de la basílica de San Francisco el Grande, una de las más importantes de la capital³³. En efecto, existe documentación que atestigua su vinculación con Vicente López, habiendo sido su discípulo con anterioridad a 1826 y haber recibido una pensión de 200 ducados de su majestad desde el año 1826 hasta 1834 a través de dos prórrogas consecutivas. Debió de colaborar con Vicente López en dos de sus obras más grandiosas: *La potestad soberana en el ejercicio de sus potestades*, realizada en 1825 en la bóveda del despacho de los antiguos gabinetes de maderas de Indias del cuarto de Carlos III³⁴; y *La institución de la Orden de Carlos III*, realizada tres años después en las mismas dependencias³⁵. En lo que se refiere a la vinculación de Castro y Gistaú a la Comisaría de los Santos Lugares, no se ha encontrado documentación que acredite su participación en el archivo que se conserva actualmente en el Ministerio de Asuntos Exteriores. Como ocurre en la mayoría de los casos, gran parte de este archivo sufrió enormes pérdidas durante la Guerra Civil, pero también es posible que no se recogieran datos tan puntuales. El trabajo de restauración al que parece referirse Antonio Castro y Gistaú, tanto del edificio como de las obras que en él se albergaban, tuvo lugar entre 1855 y 1859; la restauración de los siete cuadros mencionados en el proyecto había finalizado ya en esa última fecha³⁶. En la documentación que se conserva, se menciona exclusivamente el nombre de los arquitectos responsables, no así los de los maestros de obra, orfebres, restauradores, etc. Antonio Castro cita reiteradamente su participación en este proyecto, destacando además la dificultad del mismo al tratarse de obras importantes cuya restauración se ejecutó sobre andamios lo que, si no confirma, sí parece corroborar su participación en

³³ Archivo General de la Administración Pública, Alcalá de Henares (AGA), leg. 31, caja 6783. ANTONIO CASTRO Y GISTAÚ, "Solicitud de una plaza de restaurador del Museo Nacional", 15 mayo 1861.

³⁴ "Amparada por la religión, cae ante la potestad soberana el monstruo de la rebelión y la discordia perseguido por el genio exterminador, que lleva en la mano una tea encendida para manifestar rigor y castigo; en la otra mano lleva unas palmas con las que premiar a los que defienden estas "plagas" que siempre han tratado de arruinar el Estado". Véase para una descripción completa la obra de F. J. FABRE, *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Palacio Real de Madrid* (1829), reproducido en: JOSÉ SANCHO, *El Palacio Real de Madrid* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2004), 113-114.

³⁵ "El rey, con vestido de gala, se encuentra arrodillado frente a la Inmaculada; junto al altar, se observan personificaciones de la religión, la piedad, la gratitud, la monarquía española, la felicidad pública, y el placer. En la pared meridional se observa la nobleza, el honor, el mérito y la virtud; en el muro opuesto, la paz, la agricultura, y unos niños y un abismo junto al que se divisa el dragón de la discordia. Sobre los balcones se observan las personificaciones de la Historia, el tiempo y la fama". Véase para una descripción completa la obra de F. J. FABRE, *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Palacio Real de Madrid* (1829), reproducido en: SANCHO, *El Palacio Real de Madrid*, 121-122.

³⁶ Archivo General, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación (AGMAAEE), Obra Pía, OP 268. "Presupuestos y expedientes de obras de reforma (1617-1895)".

el mismo dado que se utilizaron grandes cantidades de madera para el andamiaje³⁷. De los datos que se conservan se desprende que la figura de Castro y Gistaú no ha pasado a la posteridad, pero trabajó como restaurador³⁸, copista³⁹, y profesor de dibujo y pintura⁴⁰, y realizó cuadros de historia,⁴¹ así como paisajes y bodegones⁴². Se conserva un retrato de don Manuel María de Arjona y Cubas, fundador de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, institución en la que actualmente se conserva la obra. Realizada en 1847, tal y como reza junto a la firma, representa al personaje en su condición de clérigo, y parece ser copia ampliada de una miniatura que conservaba Arjona de sus tiempos de colegial mayor en Sevilla.⁴³ La vida de Castro y Gistaú se redujo, en resumen, a la copia y restauración de obras, incluidos planos y, como se comentará más adelante, tuvo un triste desenlace.

Lo más interesante es, sin duda, la vinculación de Castro y Gistaú con las corrientes artísticas imperantes, con el poder y así con los programas iconográficos de la Casa Real. Y es que, no hay que olvidar, no existía un mercado del arte tal y como lo conocemos actualmente, sino que los artistas seguían, como en tiempos pretéritos, trabajando por encargo para las élites del poder. Por aquellos años escribía E. de Ochoa para el popular *Seminario Pintoresco Español*:

... Sin la protección inmediata del gobierno no puede subsistir con decoro en España un artista por grande que sea su mérito. Verdad amarga pero innegable... El gobierno, o por mejor decir el poder real, es en España hace mucho tiempo el paño de lágrimas de los artistas [...] a no ser por él todos ellos tendrían que dejar el arte por la

³⁷ AGA, CASTRO Y GISTAÚ, "Solicitud de una plaza de restaurador del Museo Nacional," 15 mayo 1861; APR expediente 16, caja 16779. ANTONIO CASTRO Y GISTAÚ, "Solicitud de una plaza de restaurador del Museo Nacional," 1 mayo 1865; AGMAAEE, "Presupuestos y expedientes de obras de reforma (1617-1895); APR, expediente 16, caja 16779. FEDERICO DE MADRAZO, "Recomendación de una plaza de restaurador supernumerario para Antonio Castro y Gistaú," 2 junio 1865.

³⁸ AGA, CASTRO Y GISTAÚ, "Solicitud de una plaza de restaurador del Museo Nacional," 15 mayo 1861, APR; CASTRO Y GISTAÚ, "Solicitud de una plaza de restaurador del Museo Nacional," 1 mayo 1865; APR, MADRAZO, "Recomendación de una plaza de restaurador supernumerario para Antonio Castro y Gistaú," 2 junio 1865, ; APR, expediente 16, caja 16779, ANTONIO CASTRO Y GISTAÚ al duque de Sesto, "Solicitud de UN trabajo de restauración de un plano de Madrid mandado hacer durante el reinado de Felipe III", 12 abril 1875.

³⁹ CASTRO Y GISTAÚ, "Solicitud de un trabajo de restauración de un plano de Madrid". 12 de abril de 1875

⁴⁰ APR, expediente 16, caja 16779. ANTONIO CASTRO Y GISTAÚ, "Solicitud del encargo de una copia del retrato del rey," 28 abril 1875.

⁴¹ AVM, Padrón de Madrid, rollo 466/90, "Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de enero de 1848," AVM, Padrón de Madrid, rollo 405/90, "Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de enero de 1850"; AVM, Padrón de Madrid, rollo 411/90, "Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de enero de 1854," AVM, "Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de enero de 1856,"; AVM, "Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de enero de 1857"; AVM; "Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en octubre de 1860"; AVM; "Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de septiembre de 1861"; AVM; "Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 20 de noviembre de 1863"; AVM ; "Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 20 de noviembre de 1865"; AVM; APR, expediente 16, caja 16779. LEONARDO NIETO [Director de los Asilos de San Bernardino], "Certificación de la estancia y conducta de Antonio Castro y Gistaú en el asilo de mendigos," [14 febrero 1875].

⁴² JOSÉ MARÍA PALENCIA CERREZO, "Real Academia de Córdoba (secc. pintura)," *BRAC*, vol. 56, 128 (1995): 285- 304.

⁴³ PALENCIA CERREZO, "Real Academia de Córdoba (secc. pintura)".

*oficina, o abandonar su patria o vivir en ella miserablemente. Ser artista o sabio... y no recibir sueldo del gobierno es imposible en España...*⁴⁴

Las reiteradas alusiones a la pintura de historia y a los trabajos de restauración nos describen un artista de su tiempo. Es importante recordar que surgía en Europa una nueva mentalidad a través de la cual se dejaba atrás el estudio del pasado clásico para dar curso a un nuevo interés por la propia nación y su historia más reciente. Esta nueva sensibilidad romántica reconoce por primera vez su patrimonio histórico más reciente, particularmente la arquitectura de la Edad Media aunque también se refiere a otras expresiones, y desarrolla un interés por su valoración y conservación en una época que se percibe como de cambio y destrucción. El arte es concebido como una historia visual a través de la cual es posible re-evaluar el pasado. Esta labor aparece en reiteradas ocasiones acompañada por la fotografía, que documenta con enorme exactitud aquello que puede desaparecer y que ayuda a catalogar y restaurar para su valoración y conservación. La figura de Antonio Castro y Gistaú, como más tarde la de su hijo Rafael, parece inscrita en esta nueva sensibilidad.

Asimismo, es digno de mencionarse el trabajo de Antonio Castro como copista y como experto en la restauración de papel. Sin duda, la fotografía, que desde un principio se utilizó como medio para multiplicar la imagen de los objetos, parece muy próxima a parte de la actividad laboral del pintor: la reproducción de retratos. Castro y Gistaú menciona la copia de un retrato de Isabel II obra de Carlos Rivera⁴⁵, y se conserva además el retrato de don Manuel María de Arjona y Cubas ya mencionado. De hecho, la fotografía tiene una de sus primeras aplicaciones en el retrato, por lo que muchos pintores no sólo utilizaron la fotografía como herramienta, sino que llegaron a colaborar con fotógrafos o, más aún, a adoptar la nueva técnica como medio de trabajo. Por ello, la actividad del pintor resulta próxima a la del fotógrafo, lo que parece preparar la subsiguiente actividad como fotógrafo de Castro. Por otra parte, los conocimientos sobre la restauración de papel que Antonio Castro afirma dominar⁴⁶ permiten relacionar su actividad con el medio fotográfico. Es necesario recordar que la calotipia y, más tarde, las técnicas que hacen uso del papel negativo y positivo, acabarían por imponerse sobre el daguerrotipo. Más aún, en algunos casos existe una estrecha relación entre la

⁴⁴ E. DE OCHOA, "De los artistas españoles," *Semanario Pintoresco Español* (1836): 26-27, reproducido en: IGNACIO HENARES, *Romanticismo y teoría del arte en España* (Madrid: Editorial Cátedra, S. A.), 1982.

⁴⁵ ANTONIO CASTRO Y GISTAÚ, "Solicitud de un trabajo de restauración de un plano de Madrid".

⁴⁶ CASTRO Y GISTAÚ, "Solicitud de un trabajo de restauración de un plano de Madrid".

industria del papel y la fotografía: el empresario y fotógrafo francés Jean Laurent se dedicará a la fabricación de papeles jaspeados antes de a la documentación fotográfica de España a través de su firma.

Con todo ello, se podría decir con certeza que la frágil figura paterna ejerció una influencia significativa sobre Rafael Castro, que también se haría pintor; asimismo, ambos buscaron, como se verá más adelante, la proximidad al Estado como medio de obtener encargos, y por ello ejecutaron obras de contenido político. Ambos, finalmente, muestran una sensibilidad propia de su tiempo, con especial interés en la historia. Si bien en el caso de Antonio Castro existe asimismo interés por la restauración, la fotografía, frecuente aliada de este tipo de proyectos, al menos en el ámbito de la arquitectura, capta la atención de su hijo.

Años de formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y estudios en París

La infancia de Rafael Castro hunde sus raíces en el mundo del arte, primero en el taller junto a su padre y, algo más tarde, como alumno de la prestigiosa Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Más tarde, el joven Castro viajará a París, donde completará sus conocimientos de pintura en el taller de Léon Cogniet. Su formación tiene un exquisito carácter y sugiere el desarrollo de una mente abierta, moderna y cosmopolita.

El taller familiar y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

La infancia de Rafael Castro debe desarrollarse inmersa en las tareas del taller paterno. Parece lógico pensar que, como fuera costumbre durante siglos y aún ocurre en el seno de muchas familias, el padre enseñara el oficio al hijo. De hecho, Castro cursó sólo algunas asignaturas, según se desprende de la documentación que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, lo que sugiere una formación previa y fuera de los cauces oficiales.

La documentación que se conserva en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando permite reconstruir, al menos parcialmente, la formación de

Castro en España. En sus clases, coincidió con grandes maestros, como Federico de Madrazo (1815-1894); asimismo, algunos de sus compañeros, con el tiempo, se convertirían en importantes figuras de la pintura española del XIX, como Carlos María Esquivel (1830-1867) o Antonio Gisbert (1835-1902). Se sabe que cursó asignaturas comunes de Bellas Artes y de la especialidad de pintura⁴⁷ durante los años 1848 a 1853: historia y teoría artísticas, mitología y costumbres⁴⁸; pintura⁴⁹; perspectiva⁵⁰; anatomía⁵¹, dibujo del antiguo y ropajes⁵², dibujo del antiguo y del yeso⁵³, colorido y composición⁵⁴, y paisaje⁵⁵ (véase apéndice documental 2 con algunos de los documentos más representativos por fechas). En la asignatura de dibujo del antiguo y ropajes sólo obtuvo un “mediano” como calificación; Carlos María Esquivel sólo obtuvo un “bueno”⁵⁶. Prescinde, por tanto, de cursar los denominados “estudios elementales” de geometría, principios, extremos, adorno, cabezas y figuras, optando posiblemente por la fórmula de ingreso como aprendiz⁵⁷. Si comparamos este expediente académico con el de otro joven estudiante, Raimundo de Madrazo (1841-1920), que ingresaría en la Academia en 1854, se observa que ambos realizaron estudios similares, posiblemente debido a que como hijos de artista poseían conocimientos previos⁵⁸. Francisco José Fabre acusa su ausencia de sus clases de historia y teoría artísticas a finales del 1849⁵⁹. Es posible que éstas expresen rechazo por el arte

⁴⁷ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 55-1/5. PIQUER, “Matrícula correspondiente al curso de 1848 a 1849”.

⁴⁸ ARABBAASF, carpeta 55-1/5. FRANCISCO JOSÉ FABRE, “Estado de la cátedra de historia y teoría artísticas, mitología [sic], costumbres &c. de la Real Academia de Nobles Artes de S.an Fernando, del presente año de 1849”; ARABBAASF.; carpeta 55-1/5. FRANCISCO JOSÉ FABRE, “Lista de los discípulos matriculados en el curso de 1848 a 49 en la cátedra de historia y teoría de las artes, mitología [sic], usos, costumbres y trages [sic] establecida en la Academia de las Nobles Artes de San Fernando a cargo de su profesor D. Francisco José Fabre”.

⁴⁹ ARABBAASF., carpeta 55-1/5. ANÓNIMO, “Lista individual de los discípulos de las clases de pintura”.

⁵⁰ ARABBAASF., carpeta 55-1/5. PATRICIO RODRÍGUEZ, “Perspectiva: matrícula de los discípulos que se han presentado los días 19, 20 y 21 de octubre para el curso académico de 1848 y 49”.

⁵¹ ARABBAASF, carpeta 55-1/5. ANTONIO MARÍA ESQUIVEL, “Lista de los discípulos de la clase de anatomía del año 1849-1850”; ARABBAASF., carpeta 80-4/5. ANTONIO MARÍA ESQUIVEL, “Matrícula de la clase de anatomía para el curso de 1850 a 1851”.

⁵² ARABBAASF., carpeta 55-1/5. ANÓNIMO, “Matrícula de los discípulos de la clase del ‘antiguo y ropajes’ en el año 1848 y 1849”; ARABBAASF, carpeta 80-5/5. ANÓNIMO, “Matrícula de los discípulos que han asistido en el mes de octubre de 1852 a la clase de antiguo y ropajes a cargo del profesor D. Federico de Madrazo”; ARABBAASF.; carpeta 80-5/5. ANÓNIMO, “Lista de los discípulos que han asistido en el mes de noviembre de 1852 a la clase de antiguo y ropajes a cargo del profesor D. Federico de Madrazo”; ARABBAASF.; carpeta 80-5/5. ANÓNIMO, “Lista de los discípulos que han asistido en el mes de diciembre de 1852 a la clase de antiguo y ropajes a cargo del profesor D. Federico de Madrazo”.

⁵³ ARABBAASF.; carpeta 80-5/5. ANÓNIMO, “Lista de los discípulos que han asistido a la clase del Antiguo y yeso por la noche en el mes de octubre de 1852”; ARABBAASF.; carpeta 80-5/5. ANÓNIMO, “Lista de los discípulos que han asistido a la sala de yeso por la noche en el mes de noviembre de 1852”; ARABBAASF.; carpeta 80-5/5. ANÓNIMO, “Lista de los discípulos que han asistido a la sala de yeso por la noche en el mes de diciembre de 1852”.

⁵⁴ ARABBAASF.; carpeta 80-5/5. ANÓNIMO, “Lista de los discípulos que han asistido a la sala del colorido y composición en el mes de diciembre de 1852”.

⁵⁵ ARABBAASF.; carpeta 80-5/5. ANÓNIMO, “Lista de los discípulos matriculados en la clase de paisaje para el curso de 1852 a 1853 que asistieron en el mes de octubre”.

⁵⁶ ARABBAASF.; carpeta 80-4/5. FEDERICO DE MADRAZO, “Matrícula de los alumnos de la clase de antiguo y ropajes [sic].”

⁵⁷ ARABBAASF, carpeta 55-1/5. ANÓNIMO, “Matrícula para el año 1849”.

⁵⁸ CARLOS GONZÁLEZ LÓPEZ, MONTSE MARTI AYLXELA, *Raimundo de Madrazo, un pintor español en París* (Zaragoza: Caja Rural del Jalón, 1996), 11.

⁵⁹ FABRE, “Estado de la cátedra de historia y teoría artísticas”.

tradicional, pero en fecha temprana realizaba ya retratos (algunos de los cuales afloran periódicamente en el mercado del coleccionismo), lo que sugiere una inestable economía familiar. Esta situación no era rara en aquella época: *Misericordia* relata de la pluma de Benito Pérez Galdós la ambivalencia de las clases burguesas españolas, la importancia de las apariencias y el trasfondo de pobreza de aquella sociedad.⁶⁰ Esta dualidad parece corroborarse en varios de los episodios vividos por la familia Castro, tal y como se verá a lo largo del texto.

De esta época parece datar el grafito descubierto por Manuel Palencia⁶¹ y que, como él destaca, podría haberse realizado durante un viaje de estudios. Se trata de un grafito [figs. 1.3 y 1.4] en el que un tal “Rafael de Castro” deja constancia de su trabajo como dibujante sobre el sepulcro de los condes de Mérito en el mes de agosto de 1852. A pesar de que la pintada está realizada sobre un muro de textura irregular, el uso ocasional de esta versión de su nombre por parte del fotógrafo de la comisión y la semejanza de la caligrafía con la utilizada por el artista en otros documentos firmados nos inducen a pensar que se trata del mismo personaje. Por tanto, nos encontraríamos ante el indicio de que Castro se desplazó a Toledo para dibujar elementos arquitectónicos, algo que parece corroborar su posterior participación en las exposiciones nacionales con una composición del interior de la catedral de la capital castellano-manchega. La contextualización de Manuel Palencia sugiere que las personas que dejaron constancia de su paso por el sepulcro de los condes de Mérito como estudiantes de dibujo pertenecían a la Escuela Especial de Arquitectura, creada en 1844⁶²; sin embargo, quedaría pendiente de aclaración si, en efecto, Castro viajó con ellos o en solitario. Con todo, parece evidente la relación de la familia con la escuela de arquitectura y que Castro sintió un interés especial por ella.

Resulta fácil imaginar aquellos años en la Academia gracias a la descripción que hace el conocido pintor Martín Rico (1833-1908), compañero de estudios de Raimundo de Madrazo (1841-1920):

...Se trabajaba verdaderamente, con entusiasmo por el amor al estudio, para ver quién hacía la mejor figura en la semana. Es menester tener presente que en aquella época no había exposiciones, o si las había eran para muy pocos, de modo que si se

⁶⁰ BENITO PÉREZ GALDOS, *Misericordia* (Madrid: Alianza Editorial, 1994).

⁶¹ Deseo agradecer a Manuel Palencia que llamara mi atención sobre este grafito y su amabilidad a la hora de facilitarme su publicación relativa al mismo.

⁶² MANUEL PALENCIA, “Becquer en San Pedro Martir,” en *Sombras de Becquer en Toledo*, FRANCISCO CARVAJAL coord (Toledo: El perro malo, 2015), 263-273.

*hacía algún cuadro era para enseñarlo a cuatro amigos; las medallas eran desconocidas para nosotros, en una palabra: la Edad de Oro. [...] Se trabajaba por saber, y nada más, algunos encontrarán esto exagerado, pero es porque no han conocido la época a que me refiero...*⁶³

Al parecer, aquellos jóvenes estudiantes compartían el entusiasmo por el arte en un clima de amistad y camaradería y con aprendices, no sólo pintores sino también poetas o músicos.

Los estudios realizados por Castro en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando influyeron sutilmente sobre su estilo. De entre los maestros con los que estudió podemos mencionar a Antonio María Esquivel, pintor ecléctico especializado sobre todo en retratos, y Federico de Madrazo, pintor de cámara y director del Museo del Prado, formado en el taller de Ingres. Llama la atención, sin embargo, la huella estilística del paisajista de origen belga Carlos de Haes, con quien no llegó a estudiar en la Academia—gana la oposición en 1857,⁶⁴ cinco años después de finalizar Castro sus estudios en Madrid—, pero al que menciona con admiración en sus crónicas y denomina su “amigo” con gran admiración. Los paisajes fotográficos de Castro destilan la misma verdad y observación de la realidad que las pinturas de Haes. .

Por tanto, la influencia de sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que vendrían precedidos por un aprendizaje del oficio en el taller paterno, parece relevante en la posterior carrera que, como fotógrafo, realizaría Castro como miembro de la Comisión Científica del Pacífico.

Rafael Castro en París

El padrón también permite corroborar la ampliación de estudios que Castro realizó en París entre 1853 y 1856 gracias a una pensión de S. M. (véase apéndice 3).⁶⁵ En efecto, desde hacía años se tenía noticia de los estudios que el entonces joven artista había realizado en la capital del país vecino. La clásica obra de Ossorio y Bernard

⁶³ MARTÍN RICO ORTEGA, *Recuerdos de mi vida* (Venecia, s. e., 1906), reproducido en GONZÁLEZ LÓPEZ, MARTI AYLXELA, *Raimundo de Madrazo*, 11.

⁶⁴ ANA GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, *Carlos de Haes en el Museo del Prado, 1826-1898* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2002), 21.

⁶⁵ AVM, “Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de enero de 1854”.

también informa de que dicha especialización tuvo lugar en el taller de Léon Cogniet,⁶⁶ aunque este dato no ha podido ser corroborado en archivos españoles ni por Carlos Reyero en sus investigaciones realizadas en el país vecino⁶⁷. Sea como fuere, parece plausible que completara sus estudios en la capital francesa, lo que podría definirse como una experiencia clave en la vida del artista.

Léon Cogniet (1794-1880), fue discípulo de Pierre Guerin (1774-1833) y asistió al taller de Jean-Victor Bertin junto con dos grandes maestros de su época: Eugène Delacroix y Théodore Géricault. En 1817 recibió el prestigioso Premio de Roma, permaneciendo en la Academia de Francia en esta ciudad entre este año y 1822. Desarrolló su carrera como pintor entre los estilos neoclásico y romántico, dedicándose particularmente al retrato y la pintura de historia. Fue autor de una serie de pinturas sobre la vida de San Sebastián para la iglesia de Saint-Nicholas-des-Champs de París y de la composición histórica “La expedición de Bonaparte a Egipto” en los techos del Palacio del Louvre. Fue maestro de Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815-1891) y, durante la década de 1850, fue uno de los maestros más admirados; los españoles (entre los que destacan Raimundo de Madrazo y Carlos María Esquivel) ampliaron sus conocimientos en su taller de la capital francesa. Charles Baudelaire (1821-1867), tan descarnado en sus críticas de arte, dice elogiosamente del maestro francés:

*...Si no aspira al nivel de genio es uno de esos talentos que desafía la crítica... le resulta tan desconocido el vuelo de la fantasía como los rígidos sistemas de los absolutistas. Fusionar, mezclar y combinar ejercitando la capacidad de decisión siempre ha sido su función y su objetivo, que ha satisfecho enteramente...*⁶⁸

En cuanto a su obra didáctica, Raimundo de Madrazo comenta en *Recuerdos de mi vida* cómo se desarrollaban las clases en su taller:

⁶⁶ MANUEL OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (Madrid: Librería Gaudí, s. f.), 151.

⁶⁷ El expediente de Rafael Castro como pensionado o alumno en París no ha sido encontrado hasta el momento en ningún archivo español. Tampoco Carlos Reyero, que ha investigado en los Archivos Nacionales de Francia los registros de matrícula de alumnos españoles en la Academia de Bellas Artes de París, sus expedientes individuales, y la relación de alumnos de los principales talleres franceses, incluyendo el de Léon Cogniet, ha podido ubicar esta documentación. Véase: CARLOS REYERO, “Pintores españoles del siglo XIX en la Escuela de Bellas Artes de París: entre el aprendizaje cosmopolita y el mérito curricular,” *Academia*, vol. 72, 1 (1991): 379-395; CARLOS REYERO, *París y la crisis de la pintura española, 1779-1889: del Museo del Louvre a la Torre Eiffel* (Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1993), 75.

⁶⁸ CHARLES BAUDELAIRE, *El espejo del arte*, en ALBERT BOIME, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century* (London, New York: Phaidon Publishers Inc., 1971), 188.

...Entré en el atelier, que me pareció sucio y pequeño. Tomé puesto y me puse a dibujar la figura. Poco a poco se fue llenando de discípulos, con pelos más o menos largos, y algún “ancien” en zapatillas, corrigiendo a algún “nouveau” con la mano izquierda, no sé si para demostrar superioridad. Antes de almorzar, me hicieron subir sobre un taburete; escribí en el muro mi nombre y mi edad, me hicieron las preguntas tontas y obscenas de tales casos. Para salir del paso hice como que hablaba menos francés... y me dejaron tranquilo. [...] A la hora de almorzar, les pagué el “vin Chaud” de la bienvenida y desde entonces todo fue alegría, lo pagaron con los caballetes y taburetes. Todo esto me desilusionó algo. A los tres o cuatro días vino M. Cogniet con su barba inculta y su capita corta. Lo mismo fue entrar que dijo: “¡Qué calor! Saben Uds. que no puedo soportar esto”. Y se fue...

Su obra *Tintoretto pintando a su hija muerta* fue considerada una de las obras clave del arte de su tiempo, y su composición *La expedición de Bonaparte a Egipto* resulta sugerente en nuestro contexto. Pero su figura brilla, sobre todo, por su labor didáctica y su vinculación con el mundo de la fotografía. La biografía publicada a la fecha de su fallecimiento por la *Gazette des Beaux Arts* expresa la importancia de la figura del artista en el panorama francés de la época.⁶⁹

Albert Boime en su clásico estudio⁷⁰ describe con detalle la enseñanza académica en la Francia del siglo XIX, permitiéndonos así conocer el bagaje del joven Castro como dibujante y pintor, fuera o no estudiante del taller de Coignet. Los conocimientos obtenidos y, sobre todo, el prestigio de haber estudiado en el taller de un maestro reconocido, debieron ser razones suficientes para su traslado a la capital francesa. Pero además el paso por el taller de un maestro significaba, ante todo, una sólida formación como dibujante, que pasaba desde la copia de una lámina (*modèles de dessin*) hasta la copia del natural (*à la nature*) pasando por los modelos en escayola (*modèles à la bosse*). El dominio de la técnica del dibujo, que solía ir seguido por el ingreso en la *École des Beaux Arts*, daba paso a la formación pictórica, con copias de otras obras, generalmente de la pintura flamenca o de la Escuela Veneciana, y del natural. Es novedosa la incorporación de los *croquis* (apuntes de escenas de la vida cotidiana) y posteriores *esquisse peinte* (pequeñas composiciones del natural que sirven como

⁶⁹ M. PAUL MANTZ, “Léon Cogniet,” *Gazette des Beaux Arts, Courrier Europeen de L'Art et de la Curiosité*, vol. 23, 2 (1 de enero de 1881), 283.

⁷⁰ BOIME, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*.

avance de otras obras, en las que prima la impresión general a través de la idea, y el juego de luces y sombras y movimientos) en los programas, enseñando al alumno la práctica de la libertad en técnica y expresión. La tesis de Albert Boime es, precisamente, que estos ejercicios de libertad del sistema académico francés auspiciaron el cambio estético que habría de producirse hacia la belleza de lo espontáneo y lo inmediato. Ciertamente, todo este bagaje debió permitir a Castro presentarse a sí mismo como un excelente dibujante, lo que era esencial en un artista científico, un factor que debió contribuir a su nombramiento como comisionado dada la importancia del dibujo conforme a las primeras instrucciones de la expedición. Con todo, la realización de dibujos en el contexto de esta expedición parece casi anecdótica, a no ser que se asuma la posible pérdida de su mayoría por motivos que desconocemos hasta el momento. Asimismo, la apreciación de lo real y la búsqueda de la verdad parecen caracterizar su obra.

La formación de artistas en Francia fue un fenómeno de enorme magnitud, muy particularmente durante las décadas centrales del siglo XIX. Aunque quizá la mistificación de España por parte del país vecino pueda datarse en fecha más temprana, ya Francisco de Goya vio en Francia un paraíso de libertad, dando inicio así a un movimiento intelectual que caracterizaría la vida artística de la España del siglo XIX. Según indica Carlos Reyero, la afluencia de jóvenes artistas españoles fue muy notable hasta 1863⁷¹. Por tanto, Rafael Castro puede considerarse exponente de un movimiento artístico nacional en su momento álgido. Esta moda contó con el apoyo del gobierno español, que dedicó enormes sumas al cultivo de las artes y a la formación de artistas en París y Roma. Según señala el periódico francés *L'Illustration* en 1855, el gobierno español dedicaba anualmente cerca de 380.000 francos a la enseñanza de jóvenes artistas en el país vecino, acción a la que se sumaban muchos ayuntamientos con fondos complementarios.⁷² París fue el destino favorito de los estudiantes procedentes de Cataluña, aunque se trata de un fenómeno de carácter internacional que anuncia la importancia que tendría esta capital en los últimos años del siglo XIX. La avalancha de extranjeros de todas las nacionalidades fue tal que se llegó a percibir como una amenaza entre los estudiantes franceses.⁷³

La belleza de la experiencia personal de aquellos jóvenes artistas en Francia aparece evocada en las descripciones realizadas por artistas como Raimundo de Madrazo, que

⁷¹ REYERO, *París y la crisis de la pintura española*, 73.

⁷² *L'Illustration*, vol. 2 (1855): 427. Citado en REYERO, *París y la crisis de la pintura española*, 52.

⁷³ REYERO, "Pintores españoles del siglo XIX en la Escuela de Bellas Artes de París," 380.

residió en la capital francesa durante la década de 1860. Ciertamente vivir en París suponía aceptar en ocasiones unas condiciones de vida inferiores a las acostumbradas⁷⁴; pero, como ocurre aún hoy, esta experiencia significaba en muchos casos la emancipación del hogar familiar, la libertad, el conocimiento, o el crecimiento como individuo. En palabras del propio pintor, “es preciso ser joven, tener ilusiones y esperanzas en el porvenir, el deseo noble de adelantar en la carrera de la pintura, el dar esa satisfacción... el de considerarme independiente, etc. etc... tantas cosas que trotaban en mi cerebro y parecía que todo mi ser se ensanchaba, no cabía en su cuerpo material...”⁷⁵. Los estudiantes de la colonia española estudiaban, trabajaban en los museos, y por las noches se reunían y celebraban alegres tertulias dominadas por la música.⁷⁶ Federico de Madrazo en una carta a su hijo le advierte: “...cuidado con todos esos pilletes que forman la colonia española...”⁷⁷. Vivir en la gran metrópoli europea también significaba en muchos casos un proceso de iniciación a la vida adulta, y a los vicios de una sociedad decadente. Émile Zola resulta mucho más descarnado en su descripción del París de la época:

*El imperio iba a hacer de París el lugar de perdición de Europa. Aquel puñado de aventureros que acababan de robar un trono necesitaba un reinado de aventuras, de negocios turbios, de promesas vendidas, de mujeres compradas, de borrachera furiosa y universal. Y, en la ciudad donde la sangre de diciembre estaba recién lavada, crecía, tímida aún, esa locura por el goce que iba a arrojar a la patria al manicomio de las naciones podridas y deshonoradas*⁷⁸.

En cualquier caso, estudiar en el extranjero constituía, como hoy, una época dorada de la juventud.

Pero, más aún, la asistencia del joven Castro al taller de Coignet puso al joven artista madrileño en contacto directo con la fotografía y, más concretamente, con la idea de la fotografía como un medio de expresión artística y como una herramienta al servicio del Estado. El maestro francés era un entusiasta del nuevo medio, figurando entre los miembros fundadores de la Societé Héliographique, e impulsando la creación

⁷⁴ BOIME, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, 51.

⁷⁵ RAIMUNDO DE MADRAZO, [Escrito sin identificar], en GONZÁLEZ LÓPEZ Y MARTÍ AYXELA, *Raimundo de Madrazo*, 14.

⁷⁶ GONZÁLEZ LÓPEZ, MARTÍ AYXELA, *Raimundo de Madrazo*, 16.

⁷⁷ FEDERICO DE MADRAZO a su hijo, 28 de julio de 1863 en GONZÁLEZ LÓPEZ Y MARTÍ AYXELA, *Raimundo de Madrazo*, 16.

⁷⁸ ÉMILE ZOLA, *La jauría* (Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2007), 73.

de *La Lumière*, revista fotográfica de enorme importancia durante las décadas centrales del siglo XIX. Asimismo, se le asocia a la fundación de la Société Photographique en 1853, sociedad que disponía incluso de un estudio y laboratorio con un instructor.⁷⁹ La Société contaba entre sus miembros con los personajes más influyentes de los círculos fotográficos del París de la época. Entre ellos figuraba el fotógrafo *amateur* y diplomático Jean Baptiste Louis Gros, que habría de utilizar la cámara durante sus viajes, reputados fotógrafos como Gustave Le Gray y Henri Le Secq— que participaría en la Mission Héliographique—, y los pintores Eugène Delacroix y el propio Coignet. Era una organización de estructura informal que, fundada en 1851, se inspiraba en la agrupación romántica de la generación de 1830, en la que habían participado artistas como Boulanger, Charlet, Isabey y los propios Delacroix y Coignet.⁸⁰ El compromiso de la Société era explorar la relevancia de la fotografía en el contexto de las artes y como medio de expresión artística. El lema de su presidente y principal apoyo financiero era: “Nada es tan bello como la verdad, pero uno debe elegirla”.⁸¹ La Société Héliographique fue efímera, pero los contactos entre fotógrafos y pintores se sucedieron de manera informal a través de reuniones y en torno a la revista. La influencia de la Société en la formación de la Mission Héliographique no debe ser ignorada. Como tampoco debe serlo en relación a la obra del propio Rafael Castro, como se verá a lo largo de este trabajo.

El trabajo docente desarrollado por Coignet le permitió ejercer también una importante influencia sobre Ernest Lacan, editor y escritor de *La Lumière*, la revista más importante sobre fotografía de la época en toda Europa. Ernest Lacan había estudiado en el taller de Coignet en la década de 1840 y en sus *Esquisses photographiques* (París, 1856) reconoce la enorme influencia que el maestro había ejercido sobre él, particularmente en relación a la creación de una revista de esta naturaleza. La revista estaba dirigida a una amplia audiencia e incluía artículos sobre todo tipo de temas relacionados con la fotografía, e incluso con otros asuntos del mundo del arte como los salones. Su principal objetivo era defender la fotografía afirmando que permitía a cada fotógrafo expresarse a sí mismo. Lacan todavía sería co-fundador de otra importante revista, *Le Moniteur de la Photographie*, así como corresponsal de otras importantes publicaciones como *Le Moniteur Universel* y *The Photographic News*.

⁷⁹ JANET E. BUERGUER, *French Daguerreotypes* (Chicago: Chicago U. Press, 1989), 144.

⁸⁰ BERNARD MARBOT, *After Daguerre: Masterworks of French Photography (1848-1900) from the Bibliothèque Nationale* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1980), 20.

⁸¹ MARBOT, *After Daguerre*, 20.

La Société Héliographique aparece, asimismo, íntimamente relacionada con la creación del proyecto de la Mission Héliographique, bajo los auspicios del Estado. Las imágenes de Hippolyte Bayard permitieron considerar seriamente la documentación fotográfica de edificios con carácter histórico para su catalogación, estudio y restauración. La elección de los fotógrafos, Édouard Baldus, Henri Le Secq, Gustave Le Gray y Auguste Mestral, sugiere la proximidad de la Société al proyecto de la Commission des Monuments Historiques. La comisión, bajo el mando de Próspero Mérimée, diseñó un extenso listado de monumentos basado en el trabajo de sociedades locales e informadores. El interés surgido en Francia por los monumentos históricos aparece ya a finales del siglo XVIII. El abate Grégoire (Henri Grégoire, 1750-1831), clérigo católico y líder revolucionario, defendió la integridad de los monumentos de Francia afirmando que la contemplación de éstos conducía a la mejora moral del pueblo.⁸² En Francia, se sucedieron distintos proyectos, como la formación del Musée d'Antiques et Monuments Français en 1795, siendo particularmente relevante para este estudio la formación de la Commission des Monuments Historiques, con un magnífico despliegue de medios por parte del Estado, cuya labor era, precisamente, inventariar y preservar los monumentos históricos de Francia. La valoración de la experiencia personal ante el objeto y el viaje, y la expresión del mismo a través del género del “voyage pittoresque”, combinados con el valor de la fotografía a la hora de documentar, condujeron a la formación de la Mission Héliographique.

La experiencia académica de Castro en París debe valorarse de acuerdo con el fenómeno de la moda francesa pero, también, a partir de su contacto con las últimas tendencias del arte coetáneo, en un momento de transición entre la sensibilidad romántica y el Realismo. Gustave Flaubert define elocuentemente el París de la época como esa ciudad cuyo “buen aire... parece contener efluvios amorosos y emanaciones intelectuales...”⁸³. En 1855, los estudiantes españoles en Francia tuvieron la oportunidad de vivir un acontecimiento de enorme importancia para el arte de su tiempo: la muestra de la obra de Gustave Courbet (1819-1877) en un pabellón independiente de la Exposición Universal de París. Como ocurriera con la fotografía, el contacto con el realismo del provocador artista debió de marcar la percepción del arte por parte del joven Rafael. La obra de Gustave Courbet defiende la realidad y la verdad por encima de todo y, por ello, es en múltiples ocasiones asociada por los críticos del momento con

⁸² JOAN SCHWARTZ, JAMES RYAN, *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination* (London, New York: I. B. Tauris, 2003), 23.

⁸³ GUSTAVE FLAUBERT, *La educación sentimental* (Barcelona: Random House Mondadori S. A., 2005), 135.

el medio fotográfico. Por otra parte, 1855 es el año en que la Société Héliographique se convierte en la Société française de Photographie con el propósito de conquistar para la fotografía un lugar entre las Bellas Artes. Entre sus miembros sorprende sin duda encontrar nombres de artistas como Eugène Delacroix (1798-1863). Este clima de modernidad asociada al triunfo de la verdad, que caracterizará el panorama intelectual de los siguientes años, y en el que aparece ya la fotografía como un actor más debió, al menos, suscitar interrogantes en la mente del joven Rafael. En este mismo año, la Segunda Exposición Universal de París muestra el triunfo del método combinado del colodión húmedo sobre placa de vidrio y el positivo sobre papel albuminado sobre el clásico daguerrotipo. Dos años más tarde, en 1857, se publicaba *Madame Bovary*, obra maestra del Realismo literario francés.

Asimismo, el joven Rafael asistió en París a importantes acontecimientos de la vida cultural y la historia de nuestro continente. Existen varios acontecimientos de relevancia durante aquellos años en Europa que merece la pena mencionar aquí. Francia e Inglaterra declararon la guerra a Rusia, desarrollándose en Crimea lo que se ha considerado como una de las peores campañas bélicas de todos los tiempos, y una de las que quizá más inspiraron a la Armada Española en la Guerra del Pacífico, con la que se cerró la expedición científica de la que formó parte Rafael Castro años después⁸⁴. La Guerra de Crimea (1854-1856), cubierta por primera vez por fotógrafos de campo, entre los que destaca el británico Roger Fenton (1819-1869), conserva la visión suave e idílica del conflicto bélico, aunque será por poco tiempo, y demuestra una vez más el poder de la fotografía al servicio del Estado. Si Roger Fenton había contado con el apoyo de la secretaría británica de la guerra e incluso de la corona a la hora de documentar la Guerra de Crimea en sus placas al colodión húmedo, Felice Beato (1833-1907) acompañó al ejército en la Rebelión de los Cipayos (1857) y la Segunda Guerra del Opio (1856-1860), mostrando por primera vez en sus fotografías el horror de la batalla a través de la bella puesta en escena de decenas de cuerpos mutilados. Simultáneamente a la Guerra de Crimea, apareció publicada la obra del Joseph Arthur, conde de Gobineau (1816-1882), *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*, un importante marcador histórico del pensamiento racista moderno. Tanto la Guerra de Crimea como esta obra tildada como “racista” han sido reconocidas como marcadores históricos esenciales del siglo XIX. Es posible además que Castro realizara viajes a

⁸⁴ JOSÉ MARÍA JOVER ZAMORA, *La civilización española a mediados del siglo XIX* (Madrid: Espasa Calpe, 1992), 278.

otros países europeos, concretamente y conforme a sus crónicas con toda probabilidad a la ciudad de Londres,⁸⁵ lo que engrandecería aún más sus horizontes.

Su contacto con Léon Coignet en París no sólo le permitió adquirir una formación excelente en materia pictórica, particularmente el dibujo rápido del natural, sino entender el medio fotográfico desde una nueva perspectiva y, posiblemente, valorar la verdad por encima de todo. La fotografía se presenta así como un medio de expresión personal con un valor nada desdeñable para pintores de reconocido prestigio, así como un excelente medio de apoyo para ambiciosos proyectos con carácter estatal relacionados con la mentalidad de la época. Asimismo, sus vivencias en París y su visita a otros países europeos debieron ponerle en contacto con la modernidad.

Rafael Castro, el artista: una reconstrucción

Son escasas las noticias de las que disponemos a la hora de reconstruir la personalidad de Castro. Mientras como artista destaca como pintor romántico muy próximo a los intereses del Estado y a la sensibilidad nacionalista, todo parece apuntar a un carácter crítico y apasionado..

Rafael Castro: una reconstrucción

Es posible trazar, al menos de manera esquemática, la personalidad de Castro. Aún joven, se muestra irreflexivo, crítico, provocador... Se dispone de algunas fotografías y, sobre todo, se conservan comentarios de sus compañeros expedicionarios así como sus propias crónicas, publicadas en la revista *El Museo Universal*, que nos permiten esbozar los contornos de su carácter.

El joven Rafael no debió de prescindir de las diversiones propias de la juventud, tal y como sugiere un retrato en formato *carte de visite* que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid [fig. 1.5]. El retrato, de cuerpo entero, muestra al joven Rafael vestido de mujer y con lo que parecen ser un libro y un antifaz en la mano, lo que sugiere que esta imagen fue tomada con motivo de su asistencia a un baile de máscaras.

⁸⁵ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Comisión Científica del Pacífico, Valparaíso 30 de junio de 1863," *El Museo Universal*, 20 de septiembre de 1863, 299.

Éste parece ser el retrato más antiguo que se conserva del fotógrafo. Su representación no sugiere un caso velado de homosexualidad.⁸⁶ La correspondencia entre el fotógrafo y Marcos Jiménez de la Espada, publicada en Chile sugiere, por el contrario, la admiración del fotógrafo por las mujeres; es más, en una de sus cartas, el naturalista e historiador alude a los desdichados desencuentros amorosos de su compatriota⁸⁷ ni por los comentarios aparecidos en prensa, y sobre los que se volverá al final⁸⁸. Por el contrario, el relato de Pedro Antonio de Alarcón sobre el carnaval madrileño sugiere que disfrazarse de mujer era algo corriente entre los jóvenes madrileños de la época:

... Las damas llevan la cara descubierta. Los hombres más elegantes van vestidos de mujeres y con la cara tapada. Ellas pasean en coche o a pie, o están sentadas en las sillas del Ayuntamiento. Ellos están por todas partes.

Desde la fuente de la Castellana hasta la iglesia de Atocha... fluye incesantemente un río de carne y trapo. Los más lujosos trajes de nuestras madrileñas sirven de disfraz a los jóvenes más traviosos y distinguidos.

Ha llegado la hora del desquite. Los embromados del Teatro Real se cobran con usura de todo el daño que allí recibieron del bello sexo.

*El pueblo por su parte acude con danzas, estudiantinas y mojigangas...*⁸⁹

El formato *carte de visite* era ya conocido en España a mediados de la década de 1850; hacia 1855 el propio André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) tenía abierta una sucursal de su estudio en la calle del Príncipe de Madrid. Puesto que Rafael Castro se ausentó de la capital entre los años 1854 y 1856, parece posible que dicho retrato pueda datarse a finales de la década de 1850. La imagen fue conservada por su compañero de la Academia, el conocido pintor Manuel Castellano (1828-1880)⁹⁰⁹¹.

Junto a esta atrevida imagen, existen algunas referencias que permiten trazar a grandes rasgos un retrato de la personalidad de este joven artista madrileño. Su afición a

⁸⁶ No aparece asociado por su compañero de viaje, el joven Francisco de Paula Martínez y Sáez (Madrid, 1835-1908), con los casos de sodomía que tuvieron lugar durante la travesía a través del Atlántico. Véase: FRANCISCO DE PAULA MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario de don Francisco de Paula Martínez y Sáez, miembro de la Comisión Científica del Pacífico*, MARÍA ÁNGELES CALATAYUD ARINERO ed. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994), 104.

⁸⁷ MARCOS JIMÉNEZ DE LA ESPADA a Rafael Castro y Ordóñez, *La voz de Chile*, 14 enero 1864, publicado en LEONCIO LÓPEZ-OCÓN, CARMEN MARÍA PÉREZ-MONTES, eds., *Marcos Jiménez de la Espada: Tras la senda de un explorador* (Madrid: CSIC, 2000), 198.

⁸⁸ ANÓNIMO, "Desgracia," *La Discusión*, 3 diciembre de 1865; ANÓNIMO, s. t., *Las noticias*, 1 de diciembre de 1865.

⁸⁹ PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN, "El carnaval de Madrid," en *Cosas que fueron: cuadros de costumbres por D. Pedro Antonio de Alarcón* (Madrid: Est. Tip. Sucesores de Rivadeneira, 1913), 307.

⁹⁰ ARABBAASF., carpeta 55-1/5. "Lista de los discípulos matriculados en la sala de natural, correspondiente al año de 1848 a 1849".

⁹¹ Hoy en día forma parte de la colección que lleva su nombre y que consta de cerca de 18.000 fotografías, reflejo de su vida privada y de una auténtica pasión por el coleccionismo, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.

la caricatura⁹² y sus crónicas ilustran, al igual que esta imagen, su peculiar sentido del humor que, con mayor o menor acierto, siempre hace gala de un agudo espíritu crítico. Afirma en una de sus crónicas: “No sé escribir con galanura [...] pero sí tengo la conciencia de decir la verdad, porque no me propongo lisonjear a nadie [...]”⁹³. Los comentarios de sus compañeros durante la expedición sugieren, asimismo, un fuerte individualismo que, en más de una ocasión, provocaría algún que otro malestar. Patricio María Paz y Membiela, militar y naturalista aficionado sobre quien recaería la dirección de la Comisión Científica del Pacífico, antes de abandonar tierras españolas comenta en una carta:

... Supongo sabrá V. ya q[u]e la dichosa fotografía me ha dado muchísimo q[u]e hacer, hijo todo de la informalidad del fotógrafo Castro [...] Me niego a abonar al Sr. Castro una cuenta de unos efectos que se metió a comprar sin mi orden...⁹⁴

Por su parte, el naturalista Francisco de Paula Martínez y Sáez en su correspondencia le define como “díscolo”,⁹⁵ y su también compañero en la expedición, Marcos Jiménez de la Espada, llega a sostener con él un duelo personal en la prensa chilena. La carta abierta que aparece publicada en *La voz de Chile*, y de la que es autor el zoólogo, transmite desprecio hacia Castro, afirmando: “no tiene sentido común ni otro que es mucho más interesante”.⁹⁶ En su respuesta, Rafael Castro cita a Víctor Hugo con las frases que preceden a este capítulo, equiparando sus sentimientos a los de los niños, y éstos a los más sinceros y grandes en la naturaleza humana. Coincide con Émile Zola, que en su descarnado naturalismo también ve en la simplicidad de la infancia el único estado puro y digno de la vida humana. Todos estos comentarios permiten, sin duda, trazar el retrato de una personalidad romántica. Quizá sean sus crónicas las que mejor reflejen su carácter. En efecto, en ellas se trasluce un espíritu joven e irreflexivo que, siempre teñido de un punzante sentido del humor, transmite con fidelidad sus opiniones y sentimientos personales, modestia e interés por la realidad.

⁹² RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La expedición Científica del Pacífico, Valparaíso, 1º de junio de 1863,” *El Museo Universal*, 26 de julio de 1863, 237; CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Comisión Científica del Pacífico: Valparaíso, 30 de junio de 1863”, 300.

⁹³ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: Valparaíso,” *El Museo Universal*, 22 de mayo de 1864, 167.

⁹⁴ AGA, leg. 6515. PATRICIO MARÍA PAZ Y MEMBIELA a Pedro Sabau, 30 de junio de 1862.

⁹⁵ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 111.

⁹⁶ JIMÉNEZ DE LA ESPADA a Rafael Castro y Ordóñez, *La voz de Chile*; RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Castro y Ordóñez al Sr. D. M. G. de la Espada,” *La Patria*, enero de 1864, reproducidos en LÓPEZ-OCÓN, PÉREZ-MONTES, *Marcos Jiménez de la Espada: tras la senda de un explorador*, 197-200 y 201 respectivamente.

Las escasas fuentes que se conservan y la citada fotografía sugieren una personalidad rebelde e irreflexiva; tal carácter parece encajar a la perfección con el destino trágico de este personaje.

Rafael Castro, pintor de sensibilidad romántica: la pintura de historia

Al parecer, a su regreso de París en 1856, el joven Rafael comenzó a desarrollar una ambiciosa carrera profesional, lo que posiblemente le permitió conseguir encargos oficiales. Cultivó especialmente la pintura de historia, un género que si bien había ya sido puesto en práctica en siglos anteriores, cobra en este siglo una entidad y significado especiales.

Rafael Castro participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes a su regreso a España en 1858. Estas exposiciones se convirtieron en cita obligada para todo pintor con ciertas ambiciones. Raimundo de Madrazo relata en sus memorias de juventud cómo su padre insistía en la necesidad de participar, según aparece reflejado en sus cartas.⁹⁷ La desaparición de la estructura gremial había condenado a los artistas a elegir entre una vida modesta y en libertad, o el más seguro compromiso con su clientela, tradicionalmente la Iglesia y el Estado y, poco a poco, una burguesía ascendente. A través de encargos, sobre todo del Estado, el artista se sometía a la dictadura del gusto de la Academia, particularmente a través del concurso en las exposiciones nacionales, pero optaba a una vida más o menos acomodada.

En 1858, Castro participó en la Segunda Exposición Nacional de Bellas Artes con dos interiores de la Catedral de Toledo,⁹⁸ optando así por una carrera profesional estable desde un punto de vista económico, aunque no necesariamente interesante desde una perspectiva artística. La predilección por este tipo de composiciones, de marcado gusto romántico, amante de lo medieval, de lo grotesco, y del gótico en particular, queda demostrado con la medalla de primera clase recibida dos años después por el pintor Pablo Gonzalbo por una vista del crucero de la misma catedral.⁹⁹

En 1860, Rafael Castro consigue una mención de honor de segunda clase por una composición de tipo histórico: *Sancho García presentando a su madre la copa de vino*

⁹⁷ FEDERICO DE MADRAZO a su hijo, 20 de octubre de 1865, en GONZÁLEZ LÓPEZ Y MARTI AYOXELA, *Raimundo de Madrazo*, 21.

⁹⁸ OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, 151; y BERNARDINO DE PANTORBA, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, (Madrid: s. e., 1980), 388.

⁹⁹ DE PANTORBA, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes*, 42.

*emponzoñado que ésta le había preparado.*¹⁰⁰ El máximo galardón le fue concedido en esta ocasión a Antonio Gisbert por su conocida obra histórica *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo*.

Posiblemente, este reconocimiento por parte del jurado permitiera a Castro optar a un encargo oficial: otra composición de tintes históricos, el retrato del rey godo Turismundo¹⁰¹. De acuerdo con la información que se conserva en el Museo del Prado, se representó al monarca en túnica corta de color blanco y manto carmesí, señalando unos papeles y descansando su mano izquierda sobre el puño de la espada. Se trata de uno de los retratos relacionados con la serie cronológica de los Reyes de España encargados por el Estado, en la que participaron otras figuras de renombre, como Raimundo de Madrazo (a quien se encargó el de Ataulfo) o Manuel Castellano (autor del de Alfonso I, rey de Asturias) [fig. 1.6] Como el resto de las obras pictóricas realizadas por este artista madrileño, esta composición desapareció para siempre: presa de un incendio ocurrido en el Tribunal Supremo de Justicia, adonde había sido trasladada junto a otras de la misma serie en 1886, ardió en el gran incendio de 1915.¹⁰² Este encargo demuestra claramente que su carrera como pintor de historia era prometedora cuando optó por participar en la Comisión Científica del Pacífico.

El estilo imperante en aquella época entre los artistas más próximos a los intereses del Estado, que Enrique Lafuente define como “extranjerezante”,¹⁰³ nos permite comprender la naturaleza de estas obras. Se trata de obras equilibradas y eclécticas, defensoras tanto del color como de la línea, particularmente atentas a los contenidos y muy sensibles a la “teoría de los afectos” y a la necesidad de veracidad. Asimismo, se puede reconstruir una obra de aspecto teatral con gran interés en el gesto. La Historia se erige en una de las grandes protagonistas del siglo XIX. La *Historia General de España* de Modesto Lafuente, que se elaboró entre 1850 y 1867, alcanza los 30 volúmenes, y constituyó una de las obras más leídas de su época. Inclusive, la colección se convertiría en ornato obligado en todo hogar burgués hasta principios del siglo XX. Lejos de constituir un episodio propiamente español, la Historia se cultivó en casi todos los

¹⁰⁰ DE PANTORBA, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes*, 388.

¹⁰¹ Hijo de Teodorico I, Turismundo reinó sólo durante tres años (451-453), muriendo prematuramente a manos de sus hermanos Teodorico (que asumiría al poder bajo el nombre de Teodorico II) y Alarico. Fue quizá el primer caudillo visigodo en tener una visión de su pueblo como entidad independiente de Roma, cultivando su nacionalismo. Es recordado especialmente por su asedio de Atila y sus huestes, que sólo pudo sofocar Aecio en un intento de limitar el creciente poder de los visigodos en la escena de la época

¹⁰² La información sobre el retrato del rey Godo Turismundo procede de: *Museo del Prado, Inventario general de pinturas: la colección real* (Madrid: Museo del Prado, Espasa-Calpe, 1990), 788.

¹⁰³ ENRIQUE LAFUENTE FERRARI, *Breve historia de la pintura española*, tomo II (Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1987), 444.

países durante el periodo. Y no sólo se escribieron historias, bien tratados o ficción histórica, sino que se fundaron museos, “templos” donde reverenciar la cultura patria, se levantaron monumentos e incluso se crearon ceremonias y rituales en torno a la nación. Se había cultivado el género histórico y se habían fundado gabinetes de curiosidades... pero la Historia del siglo XIX nace de la necesidad de crear un testimonio escrito de una identidad a través del tiempo que sirviera para definir la nación, estructura del Estado. La pintura de historia puede definirse como un género en boga, no sólo en España donde conoce hasta 1864 uno de sus momentos álgidos,¹⁰⁴ sino más allá de nuestras fronteras. Apuesta por composiciones de gran formato (para las que sólo el Estado puede constituir una clientela) con un marcado interés por lo veraz, y por un destacado carácter didáctico, para lo que su estilo se presenta claro y emotivo. Años más tarde la pintura de historia es definida como “maestra de las multitudes, cuya educación completa y cuyo espíritu enaltece por la representación de los grandes sucesos y de los grandes héroes del pasado”¹⁰⁵. La elección del asunto reviste así la mayor importancia, constituyendo un instrumento edificante a través del cual “fomentar las virtudes cívicas inmortalizando hechos heroicos que provoquen sed de imitarlos”¹⁰⁶. En palabras de Enrique Arias Anglés, es un arte propio de una era de autodefinición nacional y, por tanto, es una herramienta para la búsqueda o renovación de una identidad nacional, un arte de propaganda para la auto-valoración nacional y la incorporación de la sociedad a una empresa patria común.¹⁰⁷

En las décadas centrales del siglo, también en España, se advierten asimismo los primeros ecos del Realismo, no sólo en algunas composiciones, como *Patio de caballos antes de la corrida* (1853) del ya citado Manuel Castellano, sino en gestos como la inclusión de la pintura del natural en los ejercicios para obtener pensiones en el extranjero¹⁰⁸. Como afirma Émile Zola (1840-1902) algunos años más tarde, “el viento sopla del lado de la Ciencia, somos empujados a pesar nuestro hacia el estudio exacto, de los hechos y de las cosas”¹⁰⁹.

¹⁰⁴ LAFUENTE FERRARI, *Breve historia de la pintura española*, 482.

¹⁰⁵ *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. José Casado de Alisal el día 15 de noviembre de 1885* (Madrid: s. e., 1885, 21) en REYERO, *La pintura de historia en España*, 21.

¹⁰⁶ JOSÉ GALOFRE, *El artista en Italia y otros países europeos* (Madrid: Monier, 1851) en REYERO, *La pintura de historia en España*, 91.

¹⁰⁷ ENRIQUE ARIAS ANGLÉS, “Los orígenes del fenómeno de la pintura de historia del siglo XIX en España,” *Academia*, vol. 62, 1 (1986): 187, 210.

¹⁰⁸ CARLOS REYERO, MIREIA FREIXA, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, (Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1995), 180, 202.

¹⁰⁹ EMILIO ZOLA, “Mon Salon,” en EDOUARD MANET, *Ecrits sur L’art* (París: Garnier—Flammarion, 1970), 74, en VALERIANO BOZAL ed. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, (Madrid: Antonio Machado Libros, 2000), 327.

La pintura de historia es, por tanto, una expresión del “espíritu de los tiempos”, una manifestación de los intereses de las sociedades por el pasado en el despertar de las conciencias nacionales en el contexto de una auténtica revolución encaminada a crear un mundo moderno de la mano del Estado.

Sancho García presentando a su madre la copa de vino emponzoñado que ésta le había preparado

Como se ha mencionado algunas líneas atrás, Castro consiguió una mención de honor de segundo grado por un cuadro de historia, *Sancho García presentando a su madre la copa de vino emponzoñado que ésta le había preparado*, en la Exposición de Bellas Artes de 1860. Este hecho merece cierto comentario, al tratarse de una obra que permite comprender mejor el género histórico y el tipo de trabajo que realizó Castro como pintor de propaganda.

No existiendo claras barreras entre las distintas manifestaciones artísticas desde el triunfo del Romanticismo, se trata de una expresión de la historia pero también de la literatura. En efecto, la influencia de la literatura, particularmente del género teatral, es bien patente en la pintura de historia, no sólo a través de la elección temática, sino de la utilización de efectos dramáticos, como la luz y el lenguaje del cuerpo en los personajes representados¹¹⁰. Las fuentes literarias permiten extrapolaciones según las cuales podríamos imaginar el aspecto de la obra de Rafael Castro. Puesto que la obra no ha podido ser descubierta (si es que no ha sucumbido al paso de los años) ni documentada, resulta imposible saber qué aspecto podía tener.

La historia de Sancho García, Conde de Castilla, aparece en dos obras teatrales de importancia: la clásica *Don Sancho García, conde de Castilla, tragedia en cinco actos*, escrita por José Cadalso y representada por primera vez en 1770, y la de José de Zorrilla, *Sancho García, composición trágica en tres actos*, estrenada en Madrid en 1842. Los detalles de la historia experimentan pequeños cambios en una y otra obra, pero a grandes rasgos podemos comprender el contexto de la imagen representada.

De acuerdo con las fuentes históricas de las que se dispone, Sancho García, más conocido como Sancho I “el de los buenos fueros” (995-1017), es recordado por su

¹¹⁰ REYERO, *La pintura de historia en España*, 40.

política de repoblación de las ciudades fronterizas, pero también por su victoria sobre el Califato de Córdoba. Tras alzarse contra su padre, García Fernández, el nuevo conde de Castilla consiguió a través de enfrentamientos y pactos de paz la reconquista de la denominada extremadura castellana, los territorios comprendidos entre el río Duero y el Sistema Central. Para ello, no sólo luchó contra Almanzor, sino contra su sucesor y contra Suleimán, aunque su victoria se debió, sobre todo, a la situación caótica del califato, que supo aprovechar sabiamente.

En ambas tragedias, la de Cadalso y la posterior de Zorrilla, y a pesar de pequeñas variaciones, la escena representa el momento más dramático de la historia, en el que la condesa viuda de Castilla trata de dar muerte con una copa de vino emponzoñado a su hijo, de corta edad, por deseo de su amante, Almanzor, rey de Córdoba. Según la obra de José de Cadalso:

*... Cuando pidió la copa la condesa,
el oficial, a quien correspondía,
ignorando que aquella que veía
con tan nuevos primores adornada,
era para Sancho destinada,
se la trajo; mas ella distraída,
llegó a sus falsos labios la bebida.
Bebió porción: y al conocer su engaño
y vuelto contra sí su mismo daño,
con ímpetu quitando el vaso aleve,
a Sancho dijo: de mi vaso bebe.
Él responde inocente: no apetezco
ahora la bebida, ni merezco
tan alto honor.*

[...]

*El rey también con pálido semblante
la turbación aumenta de su amante.
Hasta que con rigor, desesperada
de verse por su mano declarada,*

*todo el veneno apura...*¹¹¹

Mientras en la obra de José de Cadalso no existe arrepentimiento, en la de José de Zorrilla, una obra de corte romántico que el joven Castro bien pudo haber conocido en su infancia, la condesa muestra arrepentimiento, y su hijo perdón.

... Y oíd, madre y señora, que pronto es fuerza que el clarín me llame para salir contra la hueste mora; y antes de mi cariño daros quiero la última prueba y el adiós postrero. Si habéis manchado vuestro honor, liviana, fea fragilidad en vos ha sido, más carga fue de nuestra raza humana y frágiles al mundo hemos venido. Mas decir que una noble castellana quiso al hijo matar de ella nacido, no ha de poder el mundo, madre mía, mientras ayude Dios a don García [...] Tumba mentida tendréis vos. Sí, de Oña en los peñascos escondida monasterio fundad triste y sombrío do el funeral os rezarán en vida.

[...]

*... Vuestro hijo soy, mi obligación es ésta; y obraré como cumple a un caballero...*¹¹²

Curiosamente, esta historia relata la oposición de los reinos castellanos a la invasión musulmana... de la misma manera que por aquellos años se luchaba contra Marruecos en la Guerra de África (1860). En ambos casos se celebra la superioridad de España sobre el Islam. Es necesario destacar en este punto que “lo godo” es lo que más se asociaba a lo español en aquella época¹¹³ y, por lo tanto, la obra pictórica de Rafael Castro tiene un marcado sabor nacionalista. Se traslada un episodio del pasado a un momento del presente especialmente propicio, puesto que se desarrolla una oposición similar que necesita de ennoblecimiento por parte de las masas. Y, de hecho, dicho enaltecimiento se produciría, especialmente a través de la literatura y particularmente del teatro, durante la contienda.¹¹⁴

¹¹¹ JOSÉ DE CADALSO, *Don Sancho García, Conde de Castilla: tragedia en cinco actos*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/67923953213436128665679/p0000001.htm#l_2 (Consultado el 13 de enero de 2015).

¹¹² JOSÉ DE ZORRILLA, *Sancho García, composición trágica en tres actos* (Madrid: Prensa Moderna, 1931), 75.

¹¹³ JOSÉ LUIS DíEZ, ed., *La pintura de historia del siglo XIX en España* (Madrid: Museo del Prado, Ministerio de Cultura, 1992), 41.

¹¹⁴ ALDA BLANCO, *Cultura y conciencia imperial en la España del siglo XIX* (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2012), 27-47.

La obra pictórica de Castro permite reconstruir una trayectoria muy próxima al Estado a través del cultivo del género de la pintura de historia. El interés de Castro se centra en la Edad Media, lo que le convierte en un ejemplo clásico de la sensibilidad romántica. Pero, lo más interesante es quizá que Castro se define como un “actor” ideológico al servicio de la nación.

Un artista ideal para una empresa del Estado

Si se atiende a la fecha en la que presenta esta obra, *Sancho García*, a concurso, se advierte que Castro reflexiona sobre una popular historia de intrigas de la Reconquista al tiempo que tiene lugar la Guerra de África. De hecho, desde su regreso de Francia hasta el momento de su muerte, el joven artista vive una sucesión de campañas internacionales que el gobierno español emprende con el objeto de obtener prestigio, según la historiografía tradicional. Como se verá a continuación, es posible identificar su actividad como artista con los intereses del Estado, en concreto con las campañas de prestigio internacional y doméstico.

Como afirma Ricardo Navas Ruiz en su estudio sobre la literatura del Romanticismo, “la historia es el espejo del presente”.¹¹⁵ En efecto, la denominada Guerra de África había estallado el año anterior a la presentación de la obra de Castro, *Sancho García*, en la Exposición de Bellas Artes. La guerra se había producido como consecuencia de los ataques de los cabileños de Anyera, un grupo de beduinos, al puesto de guardia de Santa Clara, en Ceuta. El enfrentamiento bélico se saldó en poco tiempo, con la toma de Tetuán (6 de febrero de 1860) y la Victoria de Wad-Ras (23 de marzo de 1860), que condujeron a la firma de la paz entre ambos países en abril del mismo año. Entre las consecuencias de este conflicto está la cesión de Ifni y de una franja costera para el establecimiento de pesquería. Además de ésta y otras medidas que trataban de mejorar las posibilidades de explotación comercial de súbditos españoles en territorio marroquí, tal y como ocurre en otros muchos puntos del planeta se otorga libertad de acción a los misioneros cristianos. La sociedad española vio en esta victoria bélica, según se puede comprobar en la prensa de aquellos días, una demostración del poder de la nación como potencia internacional. Con ello, vislumbra una prueba del final de su postración, la oportunidad de ocupar un lugar entre las grandes potencias

¹¹⁵ RICARDO NAVAS RUIZ, *El Romanticismo español* (Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1990), 50.

coloniales¹¹⁶. Pues, son aquellos años de intensa actividad colonial por parte de las naciones más poderosas del planeta, que “se reparten el mundo”. El General Leopoldo O’Donnell (1809-1867) impulsa una clara política de prestigio a través de ésta y otras campañas militares en Indochina, México y República Dominicana. Los frutos de esta política fueron, quizá, modestos, y no existe consenso entre los investigadores sobre si en realidad se trataba de empresas quijotescas o si tenían objetivos prácticos.¹¹⁷ Pero con ella el gobierno de la Unión Liberal hacía frente a una situación interna que se percibía como de crisis por parte de la sociedad española, y a un debilitamiento de España, interesada en conservar su *status quo* colonial, en la escena internacional. Es interesante observar que dentro de esta política de prestigio se halla también inmersa la Expedición del Pacífico y, sobre todo, la posterior Guerra del Pacífico, denominada en América Latina “Segunda Guerra de Emancipación” (1864-1866). Por esta razón, es fácil comprender el éxito del lienzo del joven Castro, una historia que a través de un episodio del pasado, la Reconquista, traía a la sociedad española coetánea una historia del presente, la victoria sobre el vecino del sur. Ésta y otras obras permiten advertir su sensibilidad al sentimiento nacionalista que se vivía entonces en España y su sintonía con los intereses del Estado.

El monumento como expresión física del devenir histórico conoce también un gran reconocimiento por parte de la sociedad del siglo XIX. En este sentido, la predilección del joven artista por el motivo de las catedrales se encuadra en un interés generalizado en la sociedad de la época. Así, se desarrollan distintos proyectos de documentación y restauración en toda Europa, pudiendo destacar en el panorama español la conocida serie *Recuerdos y Bellezas de España*, que se comenzaría a publicar en 1839. En 1851, la *Commission des Monuments historiques* del gobierno de Francia acomete la labor de documentación fotográfica de los monumentos nacionales con vistas a su posterior restauración. Y esta no es sino una consecuencia de una política ya iniciada en el siglo XVIII por el abate Grégoire encaminada a salvar de la destrucción el patrimonio nacional francés. Y así ocurre en varios países, donde se multiplican las publicaciones de este tipo. Curiosamente, se trata de proyectos en muchos de los cuales se hizo uso de la cámara oscura o fotográfica, lo que podría sugerir un posible primer contacto entre el

¹¹⁶ JOSÉ ÁLVAREZ JUNCO, *Mater Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, (Madrid: Grupo Santillana, S. A., 2001), 511-513.

¹¹⁷ Véase: FRANCESC A MARTÍNEZ GALLEGU, *Conservar progresando: la Unión Liberal (1856-1868)*. (Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente UNED Alzira-Valencia, 2001); JUAN ANTONIO INAREJOS MUÑOZ, *Intervenciones coloniales y nacionalismo español: la política exterior de la Unión Liberal y sus vínculos con la Francia de Napoleón III (1856-1868)*.(Madrid: Sílex Ediciones S.L., 2007).

artista madrileño y la fotografía, al que se dedicaría más tarde como comisionado. No importa cuál sea la sensibilidad utilizada, romántica o realista... el monumento encarna una auto-representación de la nación, un medio a través del cual el pueblo se rendía culto cultivando el nacionalismo. En el contexto español, la Edad Media constituye uno de los momentos más gloriosos de la nación, pues es entonces cuando tiene lugar la Reconquista.

Más aún, explica George Mosse, los individuos buscaron a través de la expresión material del pasado la continuidad en un mundo en constante cambio, en tránsito hacia la industrialización y la modernidad.¹¹⁸

Todas estas obras permiten reconstruir un perfil: el de un joven de su tiempo, ambicioso artista de formación amplia. En el mundo complejo del recién aparecido mercado del arte, los creadores logran consagrarse sólo a edad tardía y, generalmente, a través de las actividades del Estado, gran protector de la cultura. Para ello, son muchos los artistas que adoptan géneros próximos a sus intereses, como es el caso de la pintura de historia, fuera o no este género del interés del artista en cuestión.¹¹⁹ El género, de gran popularidad en la época tiene un gran prestigio y es, en cualquier caso, “completo” en un sentido estricto, incluyendo la práctica del retrato, la arquitectura, el paisaje... El encargo del retrato del rey godo Turismundo sugiere, sin duda, una proximidad a los círculos de poder y, casi podría decirse, prelude el trabajo realizado como comisionado en la Expedición Científica al Pacífico como artista científico y fotógrafo.

Pintores y fotógrafos: Rafael Castro, fotógrafo

La relación entre pintores y fotógrafos es compleja, más aún durante este primer periodo. La fotografía no sólo ofrecía un medio más veraz de representación de la realidad, sino que supuso un abaratamiento importante en la producción de imágenes, lo que tuvo especial incidencia en el género del retrato. Comienza a desarrollarse un nuevo grupo social, la burguesía, que demanda este tipo de imágenes, que incluso hacen de ellas un símbolo de su ascensión y triunfo. Y es una época sedienta de información, en la que el nivel de preparación intelectual de las sociedades, en su mayoría iletradas, convertía las imágenes en uno de los principales lenguajes para la comunicación. De

¹¹⁸ GEORGE L. MOSSE, *La cultura europea del siglo XIX* (Barcelona, Editorial Ariel, S. A., 1997).

¹¹⁹ DÍEZ, *La pintura de historia del siglo XIX en España*, 81.

esta manera, muchos pintores, sobre todo de miniatura, vieron naufragar su modo de vida según la fotografía se abría triunfalmente paso en el seno de la sociedad burguesa emergente; pero muchos aprendieron a hacer de la fotografía un aliado, incluso un medio de subsistencia: Rafael Castro no sería una excepción.

Contexto histórico

En efecto, la fotografía fue ampliamente utilizada, incluso por los artistas, como instrumento auxiliar en la realización de sus obras. La misma declaración de François Arago (1786-1853), científico francés que defendió la causa de Louis Jacques Mandé Daguerre y su invento ante la Academia de Ciencias de Francia y, más tarde, la cámara de los pares, comentó:

...el daguerrotipo servirá... para copiar los millones y millones de jeroglíficos que cubren... los grandes monumentos de Tebas... se necesitarían veintenas de años y legiones de dibujantes. Con el daguerrotipo, un solo hombre podría llevar a buen fin ese trabajo inmenso....

De hecho, el daguerrotipo fue presentado ante la Academia de Ciencias pero también la de Bellas Artes de Francia en 19 de agosto de 1839.

El mismo nacimiento del medio fotográfico viene marcado por la búsqueda de un instrumento eficaz con el que documentar la realidad. Existe lo que se ha venido a denominar un “clima de necesidad histórica” que aparece incluso reflejado en un relato de ciencia-ficción, *Gyphantie*, de Charles François Tiphaigne de la Roche (1722-1774). De acuerdo con el relato, de 1760, existía en un país imaginario una sustancia viscosa que, aplicada sobre un lienzo, podía captar la realidad circundante como un espejo y retenerla, al igual que ocurriría pocos años más tarde con la fotografía¹²⁰. Joseph Nicéphore Niepce se encontraba experimentando con la litografía; según cuenta la leyenda, la marcha de su hijo Isidore, que proporcionaba los dibujos necesarios, le animó a experimentar con la cámara oscura¹²¹. Y todo ello le condujo a la investigación que desembocaría, no sin la importante contribución de Louis Jacques Mandé Daguerre,

¹²⁰ BEAUMONT NEWHALL, ed., *Photography: Essays and Images, Illustrated Readings in the History of Photography* (New York: The Museum of Modern Art, 1980), 13-14.

¹²¹ SOUGEZ, *Historia de la fotografía*, 32.

en el nacimiento de la fotografía. William Henry Fox Talbot, co-inventor junto al olvidado Hippolyte Bayard de la fotografía sobre papel y, por tanto, de la imagen fotográfica susceptible de ser multiplicada a través del ciclo negativo-positivo, ideó por primera vez un medio rápido y fiel con el que documentar la realidad durante su luna de miel, cuando trataba de captar, con cierta dificultad, una vista mediante la cámara oscura. Y existen descubrimientos en paralelo en varios lugares del mundo.¹²²

El dibujo obtenido a través de la cámara oscura era ya entonces un método antiguo, pero no todas las manos son expertas en el manejo de la pluma, ni el tiempo era en ocasiones suficiente para captar las líneas esenciales de lo que se presentaba ante el dibujante. El mismo Aristóteles había observado el fenómeno durante un eclipse solar, y entre los siglos XI y XVI aparece citado por diversos autores en su aplicación a la Astronomía. El fenómeno es simple: una pequeña apertura circular practicada en una habitación a oscuras proyecta sobre la pared opuesta la imagen exterior invertida. Se trata del mismo fenómeno que se observa en el ojo. Aunque ya utilizada por Leonardo da Vinci, su utilización es acogida por el mundo del arte gracias a los escritos de Giovanni Battista della Porta, aunque se convertirá en un instrumento portátil sólo tres siglos más tarde.

Parece ser la emergencia de la burguesía, que se hace notar, brutalmente, a partir de 1789, la que produce este clima de necesidad. Apoyándose en su triunfo económico, la burguesía desarrolla un interés por el poder político, lo que desemboca en el origen del Capitalismo y la Democracia en un sentido moderno. Esta nueva clase social, que vendrá a desplazar paulatinamente a nobleza e Iglesia, posee una mentalidad positivista, ama la realidad, y la capacidad de producir a un precio razonable, que es la clave de su éxito. Así, se volverá sobre sí misma, y celebrará su triunfo social multiplicando su propia imagen, no ya a través de los retratos de gran formato y las más íntimas miniaturas, sino a través del fisionotrazo¹²³ y, más tarde, de su heredera: la fotografía. En cuanto a la Ciencia moderna, es hija de este profundo cambio social: comienza entonces un proceso de desarrollo y modernización del que somos herederos directos, busca más allá de la visión de nuestros propios ojos, y apuesta por un modo de representación objetivo o, al menos, veraz.

¹²² El caso de Hercules Florence, que en el lejano Brasil inventó un proceso fotográfico con el que reproducir etiquetas de botica y diplomas masónicos, es muy similar. Y parece existir un inventor del medio fotográfico en casi cualquier país del mundo, como por ejemplo en la República Popular China, aunque ello bien podría ser resultado de una fuerte sentimiento nacionalista.

¹²³ El fisionotrazo es una máquina para dibujar perfiles, algo más tardía que el método de obtención de la silueta, que se basa en el dibujo de un perfil cuya sombra es proyectada sobre una pantalla. Su invención es atribuida al francés Gilles Louis Chrétien. Una sola sesión proporcionaba doce imágenes. El éxito de esta máquina fue enorme.

En la época que nos ocupa, la fotografía era ya un bien de consumo ampliamente aceptado y presente en todos los hogares. En su descripción de la sociedad parisina de la década de 1860, Émile Zola describe así el uso de la fotografía en un hogar acomodado:

*... Tenía retratos de actrices en todos los bolsillos, y hasta en la cigarrera. A veces se desembarazaba de ellos, ponía a estas damas en el álbum que rondaba sobre los muebles del salón, y que contenía ya los retratos de las amigas de Renée. También había fotografías de hombres, los señores de... así como actores, escritores, diputados que habían ido no se sabe cómo a engrosar la colección. Mundo singularmente mezclado, imagen del barullo de ideas y de personajes que cruzaban por las vidas... Este álbum, cuando llovía, cuando se aburrían, era un gran tema de conversación. Acababa siempre por caer en sus manos. La joven lo abría bostezando quizá por centésima vez. Después la curiosidad se despertaba [...] Continuaba... con el espectáculo de los semblantes palidecidos, sonrientes o ariscos que contenía el álbum... estudiaba con curiosidad los detalles exactos y microscópicos de las fotografías...*¹²⁴

El empleo de la fotografía como instrumento documental se aprecia en muchos de los primeros positivos que han llegado hasta nosotros, que muestran una gramática de la visión elemental. Sus autores son científicos—como en el caso del primer daguerrotipo tomado en Madrid—funcionarios, burgueses adinerados... o incluso artesanos que eligen este lucrativo medio al alza como oficio, al menos temporalmente. Otros, por el contrario, hacen de la fotografía una de sus aficiones. La ocasión de hacer negocio es enorme: el mercado es muy competitivo, pero la clientela potencial inmensa. Ha ocurrido ya lo mismo con el fisionotrazo, antecedente directo de la fotografía. Como ocurre con casi todos los frutos de la técnica, primero es adoptada por las élites pero, con el paso del tiempo, los precios disminuyen, se publican manuales, las clases de fotografía se economizan... y cualquiera puede ser fotógrafo, aunque sea temporalmente. Las primeras fotografías son realizadas por científicos, como Samuel Morse, más conocido por su código, que introduce el daguerrotipo en los Estados Unidos. Sin embargo, no se hacen esperar personajes pintorescos, como el daguerrotipista de *La casa de los siete tejados*, de Nathaniel Hawthorne:

¹²⁴ ZOLA, *La jauría*, 152-153.

... *El artista, de modo inconexo y espontáneo, explicó... algo de su historia. [...] No podía vanagloriarse de su origen, muy humilde, ni de su educación, corta y consistente en unos cuantos meses invernales de escuela. [...] Había sido maestro rural, dependiente de tienda y director de un periódico político. Luego había recorrido Nueva Inglaterra y los estados del Este como viajante de una fábrica de perfumería... de manera episódica, estudió y practicó el arte de dentista, obteniendo muchos éxitos en varias ciudades. Como oficial de un paquebote, visitó Europa. [...] Hacía poco había dado unas conferencias sobre hipnotismo. [...] Su presente profesión de daguerrotipista no tenía mayor importancia para él, ni sería probablemente menos provisional que las fases precedentes de su vida; la había adoptado con la despreocupación de un aventurero que ha de ganarse el pan. Habría cambiado de profesión con no menos rapidez si hubiese encontrado otra manera interesante de ganar dinero...*¹²⁵

Miniaturistas de renombre ya habían abandonado décadas atrás su oficio por el más lucrativo del fisionotrazo. Según Aaron Scharf, la exposición de bellas artes de la Real Academia de 1830 contó con 300 miniaturas; en 1860 se exhibieron 64; en 1870 sólo 33¹²⁶. Estas cifras demuestran el impacto de la fotografía sobre la pintura de retrato, y expresan claramente su declive, pudiendo extrapolarse estos datos, relativos a Gran Bretaña, a cualquier otro lugar del mundo, incluyendo nuestro país, con ligeras diferencias cronológicas.

Existen artistas entre los primeros fotógrafos, o al menos personas que pretenden hacer de la fotografía un medio de expresión artística, como por ejemplo los daguerrotipistas Albert Sands Southworth y su socio Josiah J. Hawes (Southworth & Hawes), en los Estados Unidos, en época tan temprana como la década de los años cuarenta. Tan sólo unos años más tarde, la Société Héliographique, que se convertía en la Société française de Photographie, se forma con el propósito de conquistar para la fotografía un lugar entre las Bellas Artes. Oscar G. Rejlander y Henry Peach Robinson por su parte presentan a exposición sofisticadas obras obtenidas a través de la combinación de varios negativos. La fotografía aparece entre otros medios artísticos en la exposición de Manchester de 1857, en la que la misma reina Victoria adquiere *The Two Ways of Life* de Rejlander. Con ello, la fotografía ha dado un paso firme en el

¹²⁵ NATHANIEL HAWTHORNE, *La casa de los siete tejados*, H. C. Granch trad.. (Madrid: Ediciones Rialp, S. A., 1997), 160-161.

¹²⁶ AARON SCHARF, *Art and Photography* (London: Penguin Books Ltd., 1986), 42-43.

mundo de las Bellas Artes. Pero la resistencia es aún enorme, según afirma Charles Baudelaire en uno de sus más conocidos discursos:

*... Si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de sus funciones pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necedad de la multitud, lo habrá suplantado o totalmente corrompido. Es necesario, por tanto, que cumpla con su verdadero deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni suplido a la literatura...*¹²⁷

Sin embargo, el propio Baudelaire se deja fotografiar por su amigo Etienne Carjat (1828-1906), que ha legado a la posteridad un magnífico retrato del escritor francés en el que se refleja toda la fiereza e inconformismo de su carácter. Pues son muchos los artistas que, acuciados por las deudas, compran un equipo y comienzan a realizar fotografías... como es el caso de Félix Tournachon “Nadar” (1820-1910), o de Gustave Le Gray (1820-1882).

La fotografía fue también ampliamente utilizada por los artistas como instrumento auxiliar. Quizá uno de los casos mejor ilustrados sea el de la *Ejecución del emperador Maximiliano* de Edouard Manet (1867). Como documenta Aaron Scharf, el pintor francés utilizó varias fotografías para realizar su afamada composición, retratos de Maximiliano, los generales Miramón y Mejía, del grupo de soldados que llevaron a cabo la ejecución, y otros detalles. La vista interior de la catedral de Toledo que pintó Rafael Castro sugiere también el uso de fotografías para su trabajo pictórico, dado que éstas eran asequibles, económicas y fáciles de encontrar en el mercado, y permitían realizar el trabajo sin necesidad de desplazarse durante un largo periodo de tiempo.

Rafael Castro fotógrafo

Cabría preguntarse si la presentación de aquél maravilloso descubrimiento no sería contemplada por los ojos de un niño vecino de la ciudad y que más tarde se convertiría precisamente en el fotógrafo de la comisión científica que nos ocupa. La reina María

¹²⁷ CHARLES BAUDELAIRE, “El público moderno y la fotografía”, en *Salones y otros escritos sobre arte*, Carmen Santos trad., Guillermo SOLANA ed. (Madrid: Visor Dis. S. A., 1996), 233.

Cristina aceptó la invitación, asistiendo a este primer ensayo daguerrotípico realizado en Madrid por Mariano de la Paz Graells¹²⁸, Joaquín Hysern y Molleras (1804-1883)¹²⁹ y Juan María Pou y Camps (1795-1877)¹³⁰. Cuatro semanas después tuvo lugar un segundo experimento, en el que también estuvo involucrado Graells. En esta segunda ocasión, también una tarde desapacible, fría y nublada, el joven naturalista y su compañero y amigo Joaquín Hysern y Molleras subieron los altos de San Bernardino para sacar, tras una exposición de casi una hora y media, una vista del cuartel de guardias de la Real Persona.¹³¹¹³² La fotografía formó parte de la vida de Rafael Castro desde época muy temprana: la mayoría de los estudios fotográficos de la época, que mostraban (como anteriormente habían hecho las tiendas de estampas y grabados), algunos de sus trabajos a los ojos de los curiosos, se encontraban en las inmediaciones del hogar de la familia Castro, en el corazón de la ciudad.¹³³ De hecho, el primer daguerrotipo realizado en Madrid estuvo expuesto en la lonja de los alemanes de la calle de la Montera, no lejos del domicilio del artista.¹³⁴

Castro no sólo debió de utilizar la fotografía como material de trabajo, como se comentó con anterioridad, sino que actuó como fotógrafo en la capital española. La publicación del diario del comisionado Juan Isern Batlló y Carrera (Setcasas, 1825-1866)¹³⁵ permitió confirmar hace algunos años la actividad de Castro como fotógrafo en Madrid. Gracias a la existencia de una fotografía, que conservan sus descendientes, se sabe que fotografió a la esposa e hijos del botánico [fig. 1.7]. La imagen muestra a Tomasa del Olmo, esposa del botánico, y sus hijos, Enrique y Juana. Mientras Tomasa mantiene en sus brazos al pequeño, apoyada en una balaustrada, Juana se sitúa delante de la misma y mira con curiosidad el objetivo del fotógrafo. Al fondo, un telón muestra la imagen de un puerto marítimo. Una segunda publicación, en este caso sobre la

¹²⁸ El Dr. Graells utilizaría con el tiempo la fotografía como material científico, sobre todo en sus trabajos relativos a la aclimatación de animales y plantas, una importante expresión de la ciencia de la época. Véase: LEONCIO LÓPEZ-OCÓN, SARA BADÍA VILLASECA, "Overcoming Obstacles: The Triple Mobilization of the Comisión Científica del Pacífico," *Science in Context*, vol. 16, 4 (2003): 512-513.

¹²⁹ Joaquín Hysern, cuya profesión era la de médico, fue además de introductor del medio fotográfico en Madrid, traductor de uno de los primeros manuales sobre la práctica daguerrotípica de nuestro país: *Exposición [sic] histórica y descripción de los procedimientos del daguerrotipo y del diorama* (Madrid, Ignacio Boix, 1839).

¹³⁰ Juan María Pou y Camps estudió Farmacia y se convirtió en catedrático y rector de la Universidad de Madrid. Véase: MARIE-LOUP SOUGEZ, *Historia de la fotografía* (Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1994), 220-224.

¹³¹ LEE FONTANELLA, *Historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900* (Madrid: Ediciones El Viso, S.A., 1981), 31-42.

¹³² Lamentablemente, no se conserva ninguno de estos daguerrotipos; el primero fue olvidado durante décadas en un oscuro armario de la Facultad de Farmacia de Madrid y sucumbió al paso del tiempo (y de varias inundaciones); una anotación aclara que la placa estaba firmada por Mariano de la Paz Graells. Véase: SOUGEZ, *Historia de la fotografía*, 222.

¹³³ Para una relación de estudios fotográficos en Madrid, véase: "Apéndice B, Algunos fotógrafos en España en el siglo XIX, incluyendo algunos transeúntes (por pueblo o ciudad)" en FONTANELLA, *Historia de la fotografía en España*.

¹³⁴ GERARDO KURTZ, *150 Años de fotografía en la Biblioteca Nacional* (Madrid: Ediciones El Viso, S. A., 1989), 28.

¹³⁵ PALOMA BLANCO FERNÁNDEZ DE CALEYA, DOLORES RODRÍGUEZ VEIGA ISERN, PILAR RODRÍGUEZ VEIGA ISERN, *El estudiante de las hierbas: diario del botánico Juan Isern Batlló y Carrera (1821-1866), miembro de la Expedición Científica al Pacífico (1862-1866)* (Madrid: CSIC, 2006).

colección de fotografías en formato *carte de visite* de Pedro Antonio de Alarcón que se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid,¹³⁶ ha descubierto en fecha más reciente no sólo más imágenes procedentes del estudio de Rafael Castro sino una interesante serie comercial de celebridades de la época denominada “Galería de los Contemporáneos” (Imprenta E. Aguado: Madrid, 1862)¹³⁷ [fig. 1.8]. En efecto, una búsqueda exhaustiva ha demostrado la existencia de retratos en formato *carte de visite* de Castro en colecciones como la de la Universidad de Navarra o la Biblioteca Nacional de Madrid [fig. 1.9]. Sin embargo, lo que llama más la atención es su galería de celebridades. *Galería de los Contemporáneos*, como su propio nombre sugiere, resulta muy similar a la coetánea *Galerie des Contemporains* de A. A. E. Disdéri (París, Imprimerie Napoleon Chaix, 1862), a su vez inspirada en otras galerías anteriores. Disdéri fue el creador del formato *carte de visite* y destaca como uno de los fotógrafos comerciales con mayor éxito en el siglo XIX. Posiblemente la serie de Disdéri sirviera al fotógrafo español de inspiración a la hora de diseñar su proyecto, y las fechas sugieren que se encontraba informado de todos los adelantos y modas que tenían lugar en la fotografía francesa de la época. Asimismo, emular a un fotógrafo de éxito como era Disdéri sugiere ambición e iniciativa por parte de Castro. El atrezzo de estudio resulta increíblemente similar [figs. 1.10 y 1.11]. Pero además, ambas galerías muestran una gran similitud en cuanto al formato. Los retratos de Emilio Castelar que se conservan en la Fundación Lázaro Galdiano¹³⁸ demuestran que Castro comercializó dos tipos de producto [figs. 1.8 y 1.10], y en ambos casos existe un antecedente en la obra de Disdéri. Por una parte se comercializaron los retratos en formato *carte de visite*. Las *carte de visite* de celebridades constituían un coleccionable enormemente popular con el que las familias burguesas de la época completaban sus álbumes de familiares, amigos y en menor medida vistas, monumentos y obras de arte. Por otra parte, se comercializó una serie por entregas previa suscripción que incluía breves biografías de los personajes de la pluma de J. de la Viña¹³⁹. Tras este misterioso escritor, que aparentemente sólo fue

¹³⁶ JUAN ANTONIO YEVES ANDRÉS, “Catálogo,” en JUAN ANTONIO YEVES ANDRÉS ed y coord, *Una imagen para la memoria, la “carte de visite”: Colección de Pedro Antonio de Alarcón* (Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2011), 252-253.

¹³⁷DIONISIO HIDALGO, *Boletín Bibliográfico Español*, 1862, https://archive.org/stream/boletnbibliogr04piergoog/boletnbibliogr04piergoog_djvu.txt (consultado el 13 de julio de 2016).

¹³⁸ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, *Retrato de Emilio Castelar*. [Circa 1862], copia en papel albuminado, formato *carte de visite* y *carte de visite* sobre soporte secundario impreso. Colección de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid. Signaturas: RB.21573-51 y RAF. 1279 respectivamente. En: YEVES ANDRÉS ed y coord, *Una imagen para la memoria*, 252, 121.

¹³⁹HIDALGO, *Boletín Bibliográfico Español*, 1862, https://archive.org/stream/boletnbibliogr04piergoog/boletnbibliogr04piergoog_djvu.txt (consultado el 13 de julio de 2016).

autor de estas reseñas, quizá pudiera encontrarse el propio fotógrafo, especialmente si tenemos en cuenta que *El Museo Universal* contó con él para escribir una biografía del general D. Ramón Castilla, militar y político que llegaría en dos ocasiones a la presidencia del Perú, a su regreso a Madrid¹⁴⁰. En la galería francesa, que también incluía una biografía de cada personaje [fig. 1.11], los textos corrían a cargo del editor Zacharias Dollingen que contaba con varios escritores en plantilla. En ambas ediciones la imagen fotográfica aparece montada sobre un soporte secundario en el que aparece, en una tipografía similar, tanto el nombre de la serie, en la parte superior, como el del retratado y el del fotógrafo, bajo la imagen. Teniendo en cuenta todos estos elementos, se podría concluir que *Galería de los Contemporáneos* trató de ser la versión española de la *Galerie des Contemporains* de Disdéri y Dollingen. Castro trató de alcanzar la mayor distribución posible poniendo a la venta sus imágenes de celebridades en librerías, según era costumbre en la época. Las *carte de visite* que se conservan en la Fundación Lázaro Galdiano nos permiten saber que al menos algunas de sus imágenes estuvieron a la venta en la librería de A. Duran, Carrera de San Jerónimo, 8 [fig. 1.12], lo mismo que las mucho más conocidas del estudio de E. Juliá¹⁴¹ o las de J. Laurent¹⁴², entre otros. Pocos datos más se han podido encontrar sobre estos trabajos comerciales del fotógrafo español, posiblemente debido al carácter efímero del proyecto. Es difícil saber cuántas entregas se realizaron de *Galería de los Contemporáneos* pero debieron ser escasas, al contrario de lo que ocurrió con el proyecto original de Disdéri¹⁴³. Según el *Boletín Bibliográfico Español* de 1862 la primera entrega incluía los retratos del escritor Juan Eugenio Hartzenbusch, el escultor Ponciano Ponzano [fig. 1.13] y el político Emilio Castelar, pero el retrato de Gregorio Cruzada Villaamil, entonces recién nombrado director del Museo Real de Pinturas (actualmente Museo del Prado), y el poema que Manuel del Palacio le dedicó y por el que sabemos que le invitó a figurar en su galería¹⁴⁴ sugieren que hubo alguna entrega adicional. En un anuncio publicitario de la serie también se menciona el nombre de Carlos de Haes, y se especifica que la serie

¹⁴⁰ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, "El general don Ramón Castilla," *El Museo Universal*, 7 de mayo de 1865, 149-150.

¹⁴¹ JUAN MANUEL SÁNCHEZ VIGIL, "La puerta de atrás: los dorsos de las *carte de visite*," en YEVES ANDRÉS, *Una imagen para la memoria*, 145.

¹⁴² Véase, por ejemplo, el retrato en *carte de visite* de María Cristina, esposa del infante D. Sebastián, de J. Laurent, Colección Romero Ortiz del Museo del Ejército de Madrid, signatura MUE-204632, consultado el 3 de agosto de 2016, en

http://bibliotecavirtualdefensa.es/BVMDefensa/fotosmusej/i18n/consulta/resultados_ocr.cmd?buscar_cabecera=Buscar&id=15009&tipoResultados=BIB&posicion=106&forma=ficha

¹⁴³ A juzgar por los ejemplares que se conservan en la Biblioteca Nacional de Francia, Disdéri y Dollingen publicaron al menos 127 textos biográficos y un número mayor de fotografías. Véase: ELIZABETH ANNE MCCAULEY, A. A. E. *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph* (New Haven, London: Yale University Press, 1985), 55.

¹⁴⁴ MARIO FERNÁNDEZ ALVARÉS, "La tarjeta de visita y el retrato de celebridades", en YEVES ANDRÉS, *Una imagen para la memoria*, 119-120.

se refiere a "... escritores, artistas y otros cuyos nombres hayan alcanzado en nuestros días merecida fama...". Pero quizá lo más interesante es que se menciona que cada entrega incluía un autógrafo del retratado, lo que nos remite al culto a las celebridades.¹⁴⁵ Curiosamente, estos autógrafos de personajes relevantes de la Historia de España también aparecen en otras biografías y también de vez en cuando en *El Museo Universal*, lo que sugiere que gozaban del interés del público. Aunque la muestra es sin duda muy pequeña, los hombres célebres de Castro son, como en otras galerías similares, políticos notables, además de escritores y artistas. En todo caso, una vez más se advierte en este proyecto de glorificación de grandes hombres, una sensibilidad por los temas de interés nacional en sintonía con los intereses del Estado, entonces gran benefactor de las artes. Con todo, Rafael Castro partió rumbo a América en agosto de 1862, lo que sin duda debió dificultar la edición de otras entregas truncando su prometedor proyecto. Mientras, las galerías de celebridades con comentarios biográficos o sin ellos se popularizaron enormemente, destacando en el panorama español la extensa *Galería biográfica de españoles célebres* del fotógrafo Eusebio Julia.¹⁴⁶

Conforme al verso de la imagen, una fotografía en formato *carte de visite*, el estudio de Rafael Castro se encontraba en la calle de Preciados número 6, en el centro de la capital de España [figs. 1.14 y 1.15]. La misma edificación aparece relacionada con otros fotógrafos, como H. Gautier, José González y el más moderno "Estudio foto-artístico", activo hacia 1900.¹⁴⁷ La decoración del soporte secundario de la *carte de visite* es muy sencillo, podría decirse incluso austero, pues sólo incluye una cartela sobre la que situar el texto y, en la parte superior de la misma, una decoración estilizada que podría identificarse con un sol naciente, motivo clásico entre los fotógrafos de la época. Castro se anuncia como pintor y fotógrafo, por lo que el edificio de la calle Preciados debía albergar ambos estudios. En el momento en el que se produjo la renuncia de Rafael Fernández de Moratín, primer artista científico de la expedición, Castro realizó una prueba con la que demostró su manejo no sólo del dibujo sino de la

¹⁴⁵ "Recortes," *La Correspondencia de España*, 7 de febrero de 1862, reproducido en Concha Díaz Pascual, "Rafael Castro Ordóñez, fotógrafo (I)", *Cuaderno de Sofonisba*, 18 de abril de 2018, <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com.es/2017/05/rafael-castro-ordonez-fotografo.html>

¹⁴⁶ Véase: ALMUDENA CRUZ YÁBAR, "Eusebio Julia (1826-1895), fotógrafo en Madrid: sus *carte de visite* en el Museo del Romanticismo," Museo del Romanticismo, consultado el 3 de agosto de 2016, http://en.museoromanticismo.mcu.es/web/archivos/documentos/piezamesenero_2013.pdf

¹⁴⁷ FONTANELLA, *Historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900* (ver apéndices).

fotografía al que sería presidente de la Comisión: Patricio María Paz y Membiela (1808-1874)¹⁴⁸.

Rafael Castro es elegido como fotógrafo y dibujante definitivo de la Comisión el 28 de junio de 1862.¹⁴⁹ Si bien se conocen los cauces a través de los cuales sus compañeros de expedición se unieron al proyecto, y de alguna auto-candidatura espontánea, en el caso de Rafael Castro realmente nada se sabe. Sin duda alguna, padre e hijo contaban por su profesión y posiblemente posición social con conocidos de cierta relevancia que debieron, si no informarle, al menos avalar su candidatura, como prueba la carta de recomendación con fecha de 17 de junio de 1862.¹⁵⁰

Conclusiones

Castro nació en el seno de una familia burguesa perteneciente a los círculos artísticos de la capital española. Posiblemente tras una primera formación como pintor a cargo de su padre, discípulo de Vicente López, se formó en la prestigiosa Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y posteriormente en el taller del reputado pintor francés Léon Cogniet en París gracias a una pensión real. Posiblemente esta segunda formación en Francia fuera ya consecuencia de un prometedor comienzo, que también encontraría expresión en su participación en exposiciones nacionales y en algunos primeros encargos oficiales de cierta relevancia. Sabemos que en vísperas de la organización de la Expedición Científica del Pacífico contaba ya en la calle Preciados con un taller propio como pintor y fotógrafo, una alianza nada fuera de lo común entre los artistas de aquella época. La excelente formación artística de Rafael Castro, su experiencia fuera de España, su conocimiento de la nueva técnica fotográfica y su sintonía con los intereses del Estado le permitieron contar con un perfil idóneo para formar parte de la Expedición Científica al Pacífico, un ambicioso proyecto del gobierno de la Unión Liberal de Leopoldo O'Donnell dirigido a obtener prestigio para una España en proceso de decadencia.

¹⁴⁸ AGA, leg. 6780. LUIS GUARNERIO? al Ministro de Marina participándole el nombramiento de Rafael Castro y Ordóñez como fotógrafo y dibujante de la expedición y que ha realizado una serie de pruebas de su arte, Madrid, 28 de junio de 1862.

¹⁴⁹ AGA, leg. 6780. MARQUÉS DE LA VEGA DE ARMIJO [ANTONIO AGUILAR Y CORREA], "Nombramiento de Rafael Castro y Ordóñez como fotógrafo y dibujante de la Comisión Científica del Pacífico".

¹⁵⁰ Años más tarde, Antonio Castro y Gistaú dirigiría una solicitud de empleo a la Casa Real. En ella nombra diversos trabajos realizados para los Marqueses de Torrecilla y Villafranca, y para José Osorio y Silva, duque de Sesto, importante político español que, entre otras ocupaciones, fue presidente del Senado a edad aún joven y tutor del joven Alfonso XII. Véase: CASTRO Y GISTAÚ, Solicitud del encargo de una copia del retrato del rey, 28 abril 1875.

Mientras España recobraba su puesto en Europa, y mientras cobraba la importancia militar y política que merece toda nación grande, rica y civilizada, era conveniente que su pabellón paseara por otros países, que los territorios que en otros tiempos habían pertenecido a su corona recordaran la dignidad e importancia de la madre patria, haciendo así más dignos de estimación en todas partes a sus hijos. Por eso se dispuso por el gobierno español que fuera a recorrer los países bañados por el Pacífico, una pequeña pero hermosa escuadra de buques de guerra [...] Una comisión científica que al propio tiempo que estudiase en los territorios bañados por el mar [sic] Pacífico los tres reinos de la naturaleza diese testimonio de que en España se cultivan las ciencias y las artes con consideración suma, debía completar los planes políticos y científicos del gobierno, debiéndose su iniciativa y arreglo al señor ministro de Fomento, marqués de la Vega de Armijo, y el director general de Instrucción Pública, don Pedro Sabau... Escogidos los hombres científicos que debieron de formarla, marcharon todos con entusiasmo a un viaje útil para los adelantos de los estudios, digno para los que iban a verificarle [sic] y de gloriosa importancia para la nación española...¹

El Museo Universal

Capítulo 2

La organización de la Expedición Científica del Pacífico

Introducción

La Comisión Científica del Pacífico fue un proyecto secundario a la expedición de una escuadra de la Marina cuyos objetivos se centraban en la aproximación a los países de la América hispana con el objeto de defender los intereses de España.

La expedición presenta varios objetivos. Por una parte, la expedición naval tenía por objetivo defender los intereses españoles, particularmente a la colonia española, y estrechar los lazos políticos con las antiguas colonias sin descartar el posible establecimiento de una base naval en aquellas aguas. Al mismo tiempo, esta expedición

¹ ANÓNIMO, "La expedición Científica del Pacífico", *El Museo Universal*, 15 de febrero de 1863, 51-54.

debía de contribuir a la formación de oficiales y tripulación en materia de navegación, y a facilitar la realización de maniobras militares. La organización de una comisión de científicos, a los que debía acompañar un artista fotógrafo, fue una decisión posterior, y se acometió con enorme premura. Sin duda dicha comisión, cuyos objetivos eran formar colecciones y realizar avances científicos, complementaba la imagen de modernidad y poder que deseaba proyectar la Escuadra en tierras americanas. Quizá sea, precisamente, su clara labor propagandística, a la que contribuían ambos proyectos, la faceta más interesante de la Expedición y explica la presencia de un fotógrafo, símbolo de modernidad.²

España, sumida en un sentimiento de postración e inmersa en un periodo de profundos cambios, que azotaban en mayor o menor medida a toda la comunidad internacional, vivió durante la década de los años sesenta del siglo XIX un momento de euforia pasajero que se corresponde con parte del denominado “gobierno largo” de la Unión Liberal. Se vivió durante aquellos años el nacimiento de un orden nuevo: la emergencia de estados-nación modernos, el auge de la burguesía y desaparición del Antiguo Régimen, el despegue del capitalismo, y un todavía incipiente proceso de globalización. En España, se viven por primera vez en las décadas centrales del siglo varios años consecutivos de superávit presupuestario.³ Por su parte, el gobierno de la Unión Liberal supuso el “descanso” necesario para que España pudiera alcanzar la estabilidad necesaria para progresar. La sociedad española vivió, aunque de manera efímera, años de bonanza. Es en este momento cuando el gobierno acometió, aprovechando la postración de los Estados Unidos, inmersos en una guerra civil, una serie de acciones militares internacionales cuya finalidad era, fundamentalmente, contribuir a su consolidación y generar prestigio, tanto interior como exterior. Sin embargo, los beneficios tangibles de estas campañas fueron tan escasos que con frecuencia se ha definido estas campañas militares como “empresas quijotescas”.

El marco ideológico en el que se inscribe esta política es el de un nacionalismo retrospectivo, que relaciona pasado y presente, y el Panhispanismo. Se trata de un movimiento intelectual que a través de un imperio cultural busca un área de influencia que permitiera a España defender sus intereses en América así como los últimos vestigios de su fragmentado imperio. La Guerra del Pacífico (1864-1866), considerada en América una “segunda guerra de emancipación”, truncó sin embargo los objetivos

² BADIA, PÉREZ-MONTES, LÓPEZ-OCÓN, “Una galería iconográfica”, 130.

³ JUAN B. VILAR, “España en la Europa de los nacionalismos: entre pequeña nación y potencia media (1834-1874), en JUAN CARLOS PEREIRA coord., *La política exterior de España (1800-2003)* (Barcelona: Editorial Ariel S.A., 2003), 413.

anhelados por el gobierno. De manera contraria a la historiografía vigente, la documentación que se conserva en el Museo Naval sugiere que si bien en efecto se estaba llevando a cabo una política militar intervencionista en América, esta guerra en particular pudo tener un origen accidental. Quizá este hecho y la justificación de las intervenciones en Santo Domingo y México que encontramos en las fuentes primarias⁴ ayuden a explicar el intenso deseo de aproximación a los países de América que, aunque de distinta naturaleza, ha sobrevivido hasta nuestros días.⁵

En cuanto a la expedición científica, parece ante todo complementar a la misión naval como un elemento más del prestigio que toda la misión perseguía. En lo que se refiere al siglo XIX, no se puede hablar de una ciencia aislada sino de una ciencia estrechamente relacionada con la política. Como más tarde ocurriera en la carrera espacial, ciencia y tecnología pasaron a ser elementos definitivos en la lucha por el poder de las grandes potencias de la época, sobre todo durante el último tercio del siglo. Asimismo, las colecciones españolas, tras años de intensas relaciones con el Nuevo Mundo, eran pobres en objetos americanos, lo que limitaba el estudio y, por tanto, el conocimiento. Más aún, las colecciones eran consideradas reflejo simbólico del poder de un monarca⁶; por tanto, la “escritura de la historia” no se veía reflejada en las colecciones museográficas, que no dejaban testimonio de la presencia española en América. Si el avance científico y la formación de colecciones que permitieran ilustrar la historia de España en América no fueran razones suficientes, la misma presencia de una comisión científica (en la que figuraba un moderno fotógrafo, y no un simple artista viajero), era en sí misma todo un emblema de modernidad⁷, como sugieren las notas de prensa de los diarios de la época. Con todo, existieron también motivos puramente científicos para esta empresa. El interés suscitado por las tierras americanas fue enorme tras los viajes de Alexander von Humboldt. Y el desarrollo incipiente de la actividad científica española permitió ver con claridad la necesidad de recolectar especímenes y artefactos para su posterior estudio en la península. Además, el estudio de animales y plantas tenía una finalidad práctica. Esto es aún más cierto en lo que se refiere a la Ciencia de la Aclimatación, que destaca de manera especial en la empresa

⁴ Archivo del Museo Naval de Madrid (AMN), signatura AMN 1530.005, 2-3. SATURNINO CALDERÓN COLLANTES [Ministro de Estado] al jefe de la escuadra Luis Hernández Pinzón, indicando la política firme y enérgica que debe observar con las repúblicas hispano americanas y sobre todo con las aún no reconocidas, principalmente con el Perú, por su hostil y agresiva conducta, 16 mayo de 1862.

⁵ Para un desarrollo del Panhispanismo hasta la época actual, véase: MARTIN BLINKHORN, “Spain: The ‘Spanish Problem’ and the Imperial Myth”, *Journal of Contemporary History*, vol. 15, n. 1 (enero 1980): 10.

⁶ JUAN PIMENTEL, *Viajeros científicos: tres grandes expediciones al Nuevo Mundo* (Madrid: Nívola Libros y Ediciones, S. L., 2002), 69.

⁷ BADIA, PÉREZ-MONTES, LÓPEZ-OCÓN, “Una galería iconográfica”, 130.

expedicionaria: se trataba de domesticar a través del conocimiento y, así, mejorar la explotación agropecuaria y, con ella, la economía nacional. La Ciencia, por tanto, también se contagió de un sentimiento de esperanza y trató, con esta expedición, de dar continuación a la larga tradición exploratoria y científica de la corona española. Sin embargo, a pesar de los enormes esfuerzos personales realizados por el grupo de comisionados y los numerosos especímenes que pasaron a enriquecer las colecciones españolas, los estudios científicos y la difusión de los mismos fueron escasos y tardíos, y no contribuyeron de manera significativa al progreso o prestigio de España y su ciencia.⁸ Así pues, los proyectos políticos y científicos de la Unión Liberal resultaron, al menos en su época, en fracaso, pues ni tan siquiera se pudo así obtener el prestigio que tanto se anhelaba.

A lo largo de este capítulo se explicará cómo surgió este doble proyecto y de qué manera se organizó la comisión científica y se trazaron sus objetivos.

Contexto histórico

En aquellos años centrales del siglo XIX se vivía un proceso de profundos cambios y, ciertamente, se era consciente del alumbramiento de un mundo nuevo. El presidente norteamericano Ulises S. Grant, en un discurso dirigido al congreso, afirma:

...Como quiera que el comercio, la educación y la rápida transición del pensamiento y la materia lo han cambiado todo mediante el telégrafo y el vapor, creo más bien que el gran Hacedor está preparando el mundo para que sea una nación, hable un idioma y sea una perfección completa...⁹

En primer lugar cabe destacar los nacionalismos, que traerán consigo la creación de nuevas naciones-estado. Los estados-nación modernos se edificarán a través de instituciones, como la educación pública, capaces de imponer uniformidad a comunidades más o menos heterogéneas. Las comunidades más pequeñas, o más débiles, pasarán a formar parte de las más grandes, pues sólo una nación grande será

⁸ Véase: MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, LEONCIO LÓPEZ-OCÓN, "Los resultados de la Comisión Científica del Pacífico (1862-1866)", en *Estudios sobre la Historia de la Ciencia y de la Técnica II, IV Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas* (Junta de Castilla y León: 1988), 598-613.

⁹ ULISES S. GRANT, "Discurso al Congreso de los Estados Unidos (1873)", en *ERIC HOBBSBAWM, La era del capital (1848-1875)*, (Barcelona; Editorial Crítica, S. L., 2007), 60.

capaz de desarrollar una economía viable, una tecnología avanzada, una organización estatal o una fuerza militar. En cuanto al nacionalismo, que se hará del todo necesario, se convertirá en una “religión cívica”¹⁰ que impregnará todas las facetas de la cultura.

Por otra parte, tiene lugar un desarrollo tecnológico sin precedentes. El avance del trazado del ferrocarril, sobre todo, tendrá un desarrollo tan enorme que con frecuencia se ha denominado a las décadas centrales del siglo XIX “la era heroica de la ingeniería”. El desarrollo sin precedentes de tecnología e ingeniería contribuirá de manera efectiva al sentimiento de excitación, auto-confianza y orgullo de la sociedad decimonónica.¹¹ La burguesía en auge, no en vano, consideraba el progreso material como signo de civilización, y los exploradores utilizaban la ciencia y la técnica para impresionar a los nativos, expresando así su supuesta superioridad.¹² También en España tiene lugar un ambicioso proyecto de reparación, conclusión y nueva construcción de carreteras, canales, puertos, faros y balizas a cargo de la desamortización civil.¹³ Este proyecto tiene lugar al tiempo que se terminan de trazar las principales vías ferroviarias del país con la ayuda de capitales privados españoles y extranjeros, particularmente franceses.¹⁴ La apertura de nuevas vías de comunicación traerá enormes cambios a la vida de la sociedad en todos los puntos del planeta, contribuyendo entre otros a enormes movimientos migratorios que ocuparán nuevos espacios y a la desintegración del modelo de familia tradicional extenso. Asimismo, contribuirán de manera decisiva a la articulación y formación de los mercados. En la última mitad del siglo XIX las potencias occidentales conquistarán el mundo gracias a la aplicación de nuevas invenciones, como el vapor y el hierro en los buques, la mejora de las armas de fuego, la profilaxis con quinina y los nuevos medios de comunicación como el ferrocarril, los barcos a vapor y el telégrafo, que les ayudarán a controlar sus nuevas posesiones de manera eficaz.¹⁵ La industrialización y el desarrollo tecnológico se convertirán en decisivos, y crearán nuevas potencias capitalistas dentro y fuera de Europa.

La sociedad del siglo XIX se debatirá angustiosamente entre la nostalgia de un mundo que desaparece y la fe en el progreso. Buscará preservar los restos del pasado, a

¹⁰ ERIC HOBSBAWM, *Naciones y nacionalismo desde 1780* (Barcelona: Editorial Crítica, S. L., 1991), 95.

¹¹ HOBSBAWM, *La era del capital*, 66.

¹² ROBERT A. STAFFORD, “Scientific exploration and Empire”, en *The Oxford History of the British Empire*, ed. ANDREW PORTER (Oxford, New York: Oxford University Press, 1999), 316.

¹³ NELSON DURÁN DE LA RUA, *Unión Liberal y la modernización de la España isabelina: una convivencia frustrada* (Madrid: Akal Editor, 1979), 137-138.

¹⁴ DURÁN DE LA RUA, *Unión Liberal*, 159.

¹⁵ DANIEL R. HEADRICK, *The Tentacles of Progress: Technology Transfer in the Age of Imperialism, 1850-1940* (New York y Oxford: Oxford University Press, 1988), 4-5.

través de los cuales se identificará a sí misma. Surge así un movimiento romántico que luchará por conservar todo tipo de expresiones del pasado. El temor a la pérdida es enorme; en Francia, por ejemplo, la masiva demolición de monumentos que se produce con la Revolución Francesa contribuye de manera decisiva a la aparición de un fuerte movimiento para la conservación y la divulgación del patrimonio nacional a través de diferentes iniciativas, particularmente gubernamentales. Esta identificación con el pasado y el temor a perder los últimos vestigios del Imperio pueden ser también vislumbrados en el contexto de la España romántica.

Como no podía ser de otra manera, estos cambios no se producirían de manera suave, lenta y pacífica. La década de los años sesenta, momento en el que tiene lugar la Expedición al Pacífico, es recordada como una época sangrienta. A lo largo de doce años, Europa sólo sufriría cuatro guerras. Por su parte, la Guerra Civil Americana (1861-1865), una de las más encarnizadas guerras del periodo, acabará con la vida de 630.000 soldados mientras el número de bajas oscilará entre el 33% y el 40% en ambos bandos, Unión y Confederación.¹⁶

En España, se asiste a la difícil formación de un nuevo estado liberal. A la muerte de Fernando VII, las tensiones entre carlistas e isabelinos se sucedieron, sometiendo al país a una interminable guerra civil. La vida política, por su parte, acusa una gran inestabilidad. La alternancia de partidos produjo incluso gobiernos que se han calificado de “dictatoriales”. La desamortización, como las repetidas agresiones a la Iglesia, ilustran asimismo hasta qué punto las estructuras de poder tradicionales fueron cuestionadas en aquellos días. Por su parte, las figuras de Leopoldo O’Donnell y Jorris (Santa Cruz de Tenerife, 1809-1867) y Ramón María de Narváez (Loja, 1800-1868), entre otros, demuestran a su vez la importancia que adquirió el ejército, cuya influencia se ha dejado sentir incluso después de la muerte de Francisco Franco. Económicamente, España había iniciado su despegue con la duplicación del comercio exterior entre 1852 y 1862, la creación del sistema bancario, el desarrollo de la agricultura de exportación— fundamentalmente del sector vitícola aunque también del trigo—, la industria textil catalana, el ferrocarril, el ejército y la marina. Con todo, se viven momentos difíciles, en los que los grandes proyectos, como el ferrocarril o en Canal de Isabel II, crecerán a la sombra de la crisis económica y el desorden social. La construcción del ferrocarril, por ejemplo, trajo consigo una crisis económica de importantes proporciones; como ocurre

¹⁶ HOBBSAWM, *La era del capital*, 88.

en otros países atrasados, la red no era aún rentable, y los inversores se arruinan.¹⁷ Se observa también un ligero crecimiento de la actividad científica, siempre insuficiente, encaminado a lograr una expansión económica a través de la aplicación práctica del conocimiento. El despegue del Capitalismo, de la Ciencia, y de la Tecnología e Ingeniería, será el motor con el que la nueva burguesía urbana, ebria de auto-confianza, secundará una agresiva política exterior.

La Expedición del Pacífico, como otros proyectos del general O'Donnell, forma parte de la política de la Unión Liberal, cuyo objetivo último será transformar la sociedad española. Así, tratará de conducir a España por medios pacíficos a una vida política saneada regida por una monarquía constitucional, respetándose la religión, la propiedad privada, y la jerarquía social, pero también la libertad individual y la igualdad de oportunidades—más teórica que real—.¹⁸ Tras la ocupación napoleónica, se habían sucedido las proclamaciones de independencia de las colonias americanas. Esta pérdida marcaría el pulso de la sociedad española de la época, consciente de la cada vez menor importancia de España en el concierto internacional. El gobierno de la Unión Liberal tratará de ahogar este sentimiento de postración a través de la participación española en varios conflictos internacionales como la Guerra de África (1859-60), la Expedición a Indochina (1860) y la Expedición a México (1862).

Los orígenes de la Expedición del Pacífico

Estos proyectos militares tendrán lugar al tiempo que se suceden crisis internas, de carácter social, financiero y político, por lo que algunos autores los han calificado como elementos de una “política de distracción” de los problemas internos del país. Ideológicamente, la Expedición del Pacífico tiene su origen en una política de prestigio que podría enmarcarse en un proyecto de construcción nacional.

José María Jover ha definido este nacionalismo como “retrospectivo”, pues no contribuía, como en el resto de las potencias, a un proyecto nacional, sino a alimentar una sensibilidad nacionalista entre gobernantes y gobernados. José Álvarez Junco añade

¹⁷ DURÁN DE LA RUA, *Unión Liberal*, 171-172.

¹⁸ JOSÉ ÁLVAREZ JUNCO y ADRIAN SHUBERT, comps., *Spanish History Since 1808* (London, New York: Arnold Press, Oxford University Press, 2000), 40.

que alude a un pasado ideal mitificado, una época dorada a la que se desea regresar”.¹⁹ Para Martin Blinkhorn, por parte de España se tenían la esperanza de que las nuevas repúblicas americanas pudieran ser susceptibles de una masiva penetración económica, lo que era una fantasía, y del ejercicio de una tutela cultural.²⁰ Miguel Ángel Puig-Samper y Leoncio López-Ocón afirman que la ideología nacionalista imperante en la España de la época era el “nacionalismo integral”, concepto tomado de John H. Herz, y que se trataba de una ideología justificadora a través de argumentos económicos, políticos y morales del imperialismo.²¹ Nelson Durán de la Rúa acierta quizá al afirmar que pese a ilusiones como el ferrocarril, España continuaba siendo un país subdesarrollado y por tanto cualquier afán imperialista tendría que limitarse al plano metafísico.²² Otros autores, sin embargo, han visto en algunas de estas empresas un interés económico más allá de la pura “guerra de honor”.²³ En cualquier caso, esta agresiva política exterior sí debió al menos de funcionar como medio de cohesión nacional, objetivo último de la Unión Liberal.

La Guerra de África resulta particularmente relevante dado el sentimiento de fervor patriótico que generó en el seno de la sociedad española. Era el momento en que las grandes potencias europeas se lanzaban a la conquista del mundo y, sin duda, bien por la tensión del entorno, bien por mimetismo, las élites españolas se vieron en la situación de amagar algún intento de expansión colonial, particularmente visible en la campaña de la Guerra de Marruecos.²⁴ Martin Blinkhorn la relaciona con una vaga pero extendida creencia en una “misión nacional” y afirma que constituyó un eco de la misma Reconquista.²⁵ Posiblemente sea este enorme éxito el que contagie al mismo O'Donnell y no le permita ver la realidad, ocasionando que el gobierno y el país

¹⁹ JOSÉ ÁLVAREZ JUNCO, *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX* (Madrid: Grupo Santillana, S. A., 2001), 5, 22, 190.

²⁰ BLINKHORN, “Spain: The ‘Spanish Problem’ and the Imperial Myth”, 9.

²¹ LEONCIO LÓPEZ-OCÓN y MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, “Los condicionantes políticos de la Comisión Científica del Pacífico: Hispanoamericanismo y nacionalismo en la España bajo-isabelina (1854-1868)”, en MARIANO ESTEBAN PIÑEIRO et al coords., *Estudios sobre Historia de la ciencia y de la técnica II: IV Congreso de la Sociedad Española de Historia de las ciencias y de las técnicas* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1988), 627.

²² DURÁN DE LA RUA, *Unión Liberal*, 276.

²³ ALBERTO ELENA, JAVIER ORDÓNEZ, “Science and Technology, and the Spanish Colonial Experience in the Nineteenth Century”, *Osiris* vol. 15, n. 1 (2001): 79. Véase también: JOSÉ ANTONIO INAREJOS MUÑOZ, *Intervenciones coloniales y nacionalismo español: la política exterior de la Unión Liberal y sus vínculos con la Francia de Napoleón III (1856-1868)* (Madrid: Sílex ediciones S. L., 2007). Asimismo, Miguel Ángel Puig-Samper discute el interés por las islas guaneras como posible objetivo de la expedición al Pacífico a partir de las ideas de Francesc A. Martínez Gallego en: MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, “La expedición en la historia de la ciencia española”, en LEONCIO LÓPEZ-OCÓN ET AL., *Historia de un olvido: la Expedición Científica del Pacífico (1862-1865)* (Madrid: Biblioteca General de Humanidades, Museo de América, Museo Nacional de Antropología, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Real Jardín Botánico, 2004), 25-26.

²⁴ JOSÉ ÁLVAREZ JUNCO, “El nacionalismo español como mito movilizador: cuatro guerras”, en *Cultura y movilización en RAFAEL CRUZ y MANUEL PÉREZ LEDESMA eds. La España contemporánea* (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 47.

²⁵ BLINKHORN, “Spain: The ‘Spanish Problem’ and the Imperial Myth”, 10.

sobrestimen los recursos nacionales.²⁶ Así, se cultiva el nacionalismo, pues “no hay nada como un pueblo imperial para hacer que una población sea consciente de su existencia colectiva [...] La conquista proporcionaba la prueba darwiniana del éxito evolucionista...”²⁷.

Se trata de “guerras santas” y también de reverdecer los laureles de los conquistadores en tierras del Nuevo Mundo, todo ello ingredientes básicos de la idea de hispanidad.²⁸ De hecho, Antonio Feros argumenta que, al menos durante los últimos años del siglo XIX, la narrativa de conquista y colonización de América no fue solamente una reacción defensiva a los ataques extranjeros; por el contrario, su objetivo era servir al proceso de construcción nacional a través de la exposición de las experiencias, momentos y teorías que dejaban clara la existencia de un ser español único pero compartido en todas las regiones y por todos los grupos raciales, sociales y políticos que formaron parte del imperio español desde el siglo XVI al siglo XIX.²⁹ Y así, los antropólogos españoles, contrarios a las ideas vigentes en la Europa de finales de siglo, consideraron al español un pueblo nacido de la mezcla de nacionalidades y valoraron su éxito en base a la existencia de un pueblo mestizo en la América hispánica al que se sentían unidos.³⁰

Las acciones militares buscaron también salvaguardar las últimas posesiones del fragmentado imperio español, particularmente amenazado por un nuevo coloso: Estados Unidos. Desde la década de los años sesenta, prevalecía en los círculos políticos la visión de que la grandeza de España, su auto-respeto, prosperidad e incluso paz interna dependían en gran parte de su capacidad de mantener sus últimas colonias, particularmente Cuba.³¹

Con todo, ninguna de las acciones militares acometidas, que trataban de devolver a España al escenario de las grandes potencias de la época, Gran Bretaña, Rusia, Francia, Austria, Prusia y, en menor medida, Estados Unidos, logró beneficios dignos de mención, y el sentimiento de euforia patriótica fue necesariamente pasajero. Tampoco convenció a las otras potencias de su importancia.³² Es en el contexto de esta

²⁶ DURÁN DE LA RUA, *Unión Liberal*, 271.

²⁷ HOBBSAWM, *Naciones y nacionalismo*, 47.

²⁸ DURÁN DE LA RUA, *Unión Liberal*, 228, 273.

²⁹ ANTONIO FEROS, “Spain and America, all is one’: Historiography of the Conquest and Colonization of the Americas and National Mythology in Spain c. 1892-c. 1992”, en Christopher Schmidt-Nowara et al coords., *Interpreting Spanish Colonialism: Empires, Nations and Legends* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2005), 111.

³⁰ ALDA BLANCO, *Cultura y conciencia imperial en la España del siglo XIX* (Valencia: Universitat de València, 2012), 111-140.

³¹ BLINKHORN, “Spain: The ‘Spanish Problem’ and the Imperial Myth”, 9.

³² ÁLVAREZ JUNCO, *Mater dolorosa*, 518.

política de prestigio llamada al fracaso en la que se desarrollará la Expedición al Pacífico.

La expedición naval al Pacífico

A lo largo del siglo XIX se entendió que el establecimiento de relaciones con las nuevas repúblicas americanas era una necesidad de primer orden para España.

Las peticiones de protección por parte de súbditos españoles residentes en tierras americanas aparecían con frecuencia en la prensa de la época; el ultraje a unos vascos residentes en el Perú (los denominados “Sucesos de Talambó”) constituyó sólo el último de estos, pero se convertiría en el *casus belli* de la Guerra del Pacífico, que marcará el final de la empresa expedicionaria. Con relación a este problema, la presencia militar española en tierras americanas era también considerada necesaria por parte de diplomáticos españoles en la zona, que enviaron múltiples propuestas con este objetivo. En efecto, se estimó finalmente que los buques con derrotero a Filipinas siguieran la ruta del Cabo de Hornos para mostrar en las costas del Pacífico el pabellón de España, medida que entraría en vigor en 1862.³³ Por tanto, la misión militar que subyace como proyecto original responde a la necesidad de proteger a la comunidad española en la zona (política de cañoneras).

Según consta en el juicio de residencia³⁴ de Luis Hernández Pinzón, comandante general de la Escuadra del Pacífico, en el que se presenta un resumen de los objetivos de la misión, el proyecto militar original era más amplio pues también estaba destinado a realizar una campaña de propaganda del estado español, estrechar las relaciones entre España y los países de América, la formación del personal de abordaje y la investigación con vistas a una mejor navegación por aquellas aguas:

... Las instrucciones comunicadas al comandante general de la Escuadra del Pacífico en R. O. de 30 de junio de 1862 constituyen el punto de partida [...] [y] expresa[n] de una manera terminante el objeto de la salida... que era:

³³ DURÁN DE LA RUA, *Unión Liberal*, 257.

³⁴ El juicio de residencia era un procedimiento judicial del derecho castellano e indiano que consistía en que al término del desempeño de un funcionario público se sometían a revisión sus actuaciones y se escuchaban todos los cargos que hubiese en su contra.

1.- *Mostrar el pabellón en puertos que no lo habían visto desde principios de siglo ofreciendo una prueba patente de los adelantos y recursos de la nación... desvaneciendo el desventajoso erróneo concepto en que tienen a España las repúblicas que en su tiempo fueron sus colonias.*

2.- *Estrechar por este medio las relaciones entabladas ya con algunos de ellos al disponer a los demás a seguir su ejemplo destruyendo preocupaciones añejas pero infundadas y allanando dificultades ficticias.*

3.- *Procurar la instrucción de las dotaciones de los buques aprovechando una campaña variada y el trayecto por mares tormentosos como compensación de los gastos que había de arrojar al tesoro.*

4.- *Procurar igualmente que la Expedición fuese de utilidad para la navegación... a cuyo fin habían de acopiarse datos hidrográficos y meteorológicos y para el cuerpo de la Armada en particular comisionando a un oficial para escribir la historia de la campaña abarcando no tan sólo los datos expresados sino descripciones de usos y costumbres con noticias históricas y estadísticas.*³⁵

Como ha destacado el investigador norteamericano Mark van Aken en su clásico estudio sobre el Panhispanismo—“filosofía” encaminada al acercamiento entre países de habla hispana—, España trató de “escribir” una “leyenda blanca” que contrarrestara la “leyenda negra” de cuya existencia y arraigo se hicieron eco incluso los diplomáticos españoles destacados en el Nuevo Mundo. El diplomático Joaquín de Avendaño comenta en sus escritos la imagen deformada que de España se tenía en América:

... Reina una casi general ignorancia acerca de los hombres y las cosas de España. Los enemigos de nuestras glorias esparcieron entre aquellas gentes sencillas mil ideas absurdas. Creen, como artículo de fe, que no tenemos comercio, ni industria, ni ciencias, ni artes, ni letras, ni literatura, ni caminos, ni canales y, lo que es peor para nuestros compatriotas que frecuentan la América, ni ejército, ni Armada. Esta preocupación fatal para nuestro comercio y para nuestra tan natural como justa

³⁵ AMN, signatura AMN0696, Ms. 2269/011, n. 1272. [MINISTERIO DE MARINA], “[Juicio de] Residencia del General Pinzón”, 12 de julio de 1865, 122-123.

*influencia en aquellas comarcas no cesará hasta que nuestros buques de guerra paseen los puertos del Pacífico, al menos en igual proporción que los de Francia e Inglaterra.*³⁶

En efecto, ya en las mismas instrucciones (véase apéndice) se observa una enorme preocupación por acometer una campaña de prestigio en la zona, que se consideraba necesaria para entablar las deseadas relaciones de amistad con las repúblicas americanas (que a su vez permitieran, entre otros, proteger a la colonia española):

... Sabido es que desde el año 1836 se adoptó por el gobierno español como principio y regla de conducta el reconocimiento de la independencia de dichas repúblicas. La falta de sosiego inherente a las conmociones que agitaron a España, las impresiones aún recientes que había dejado en los ánimos la Guerra de la Independencia de América, tal vez errores nacidos de no conocerse bien el verdadero estado de aquellos países, han sido causa de que el reconocimiento no sea aún un hecho oficial y consumado...

[...]

El objeto político del envío de esa escuadra no puede ser otro que ganar prestigio para nuestro pabellón haciéndolo aparecer potente y respetable a la vista de pueblos que tenían menguada idea de su poder; dar muestra de la España moderna a un continente que sólo conoce de nuestra patria sus antiguas tradiciones; granjear al mismo tiempo a España el amistoso afecto que cuando va acompañado de respeto es la base más sólida de las relaciones entre los pueblos.

*A esto debe pues limitarse en lo político [...] no se ocupe V.E. del estado de las relaciones entre los gobiernos que serán objeto de negociaciones directas [...] procure sí por sus procederes nobles, dignos y afectuosos preparar en más partes, consolidar en otras, una reconciliación que a España y a América interesa, que España y América desean...*³⁷

³⁶ LEONCIO LÓPEZ-OCÓN comp. *Joaquín de Avendaño, imagen del Ecuador: economía y sociedad vistas por un viajero del siglo XIX* (Quito: Corporación Editora Nacional, 1985), 145.

³⁷ AMN, signatura AMN 1530.005, PRIMERA SECRETARÍA DE ESTADO, DIRECCIÓN POLÍTICA a Luis Hernández Pinzón, Instrucciones de la expedición, conducta política, 9 de abril de 1863., 2.

El diplomático Carlos de Sanquirico y Ayesa recomendaba en sus comunicaciones al Ministro de Estado una “política de fuerza” ante los gobiernos sudamericanos: “es más eficaz la presencia de un comandante de fragata que la de un agente diplomático”—afirmaba en uno de sus despachos³⁸. Y así uno de los objetivos principales de la Expedición al Pacífico fue al parecer encontrar un lugar apto para establecer una base naval en la zona, idea que se llevaba barajando desde principios de siglo. De hecho, el establecimiento de bases navales desde las cuales poder articular las flotas parece una preocupación generalizada durante esta época, como se puede observar también en la misión del comodoro Perry al Japón. En el caso español, debía ayudar a articular, como la ya establecida en Montevideo, las comunicaciones con las islas del Pacífico, y permitir la presencia de los buques de la armada española en sus costas. Por su parte, Joaquín de Avendaño comentaba la necesidad de establecer una base naval en el Pacífico, aunque en su caso está más presente el temor a la expansión de los Estados Unidos y el declive de España que otros aspectos. Esta preocupación por el establecimiento de bases navales en la zona aparece también entre los científicos: Manuel Almagro dejó anotado en su diario que la ubicación y topografía de Guayaquil la convertían en un lugar “ventajosísimo para una estación marítima”.³⁹

Con esta re-escritura de la historia, España pretendía, más allá de los objetivos ya mencionados, crear un área de influencia provechosa desde un punto de vista político y económico, como queda bien establecido en las mismas instrucciones originales del Ministro de Estado a Pinzón:

*... Su primer cuidado debe ser informarse del espíritu que domine en todas las poblaciones respecto a España y hacer comprender en todas partes que no abriga el menor deseo de dominación, que no quiere ejercer protectorado alguno, y que sólo aspira a la legítima influencia y consideración que le corresponden por sus tradiciones históricas, por su poder y por las relaciones de todos generadas que existen en aquellos países y éste...*⁴⁰

³⁸ Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (MAAEE), legajo 1459. CARLOS SANQUIRICO Y AYESA al Primer Secretario de Estado, despacho 45, reservado, 21 de septiembre de 1856, en LÓPEZ-OCÓN y PUIG-SAMPER, “Los condicionantes políticos de la Comisión Científica del Pacífico, 623.

³⁹ MANUEL ALMAGRO, *La comisión científica del Pacífico: viaje por Sudamérica y recorrido del Amazonas, 1862-1866* (Barcelona: Laertes Ediciones, 1984), 77.

⁴⁰ AMN, CALDERÓN COLLANTES [MINISTRO DE ESTADO] al jefe de la escuadra Luis Hernández Pinzón, 16 mayo de 1862, 5.

La independencia de las repúblicas americanas fue comprendida como una guerra civil entre españoles y así pues era considerada por los peninsulares como una “riña de familia” cuyos miembros estaban unidos por lazos de sangre, idioma, religión y cultura.⁴¹ De hecho, según afirma Christopher Schmidt-Nowara, para los españoles del siglo XIX lo que distinguió a los conquistadores de otros pueblos imperiales fue su creación de nuevas civilizaciones, y no de nuevos mercados, de manera que el idioma, la ley, la religión y en cierto sentido la mezcla racial eran los triunfos del colonialismo español; incluso ante el declive de España, esta civilización permanecía en sus antiguas colonias.⁴² En un diario de Cortes de 1864 se lee:

*... Nosotros, que no tenemos ideas de conquista ... quien nos importa más que todo que los españoles que residen en aquellos países tengan tanta seguridad y libertad como tienen los extranjeros [...] Nosotros no podemos ser nunca extranjeros en América mientras tengan nuestra sangre y sean de nuestra raza, y esto será hasta la consumación de los siglos...*⁴³

El análisis de *La política española en las Indias (rectificaciones históricas)*, publicado en 1921 por Jerónimo Bécker, permite a Antonio Feros afirmar que la historiografía oficial consideraba la América del periodo colonial como una parte integrante de España, como reinos o regiones con las mismas leyes y derechos que los de la península mientras sus habitantes eran, desde un punto de vista jurídico, iguales a los españoles.⁴⁴ Este conjunto de ideas y creencias, cuyos antecedentes son perceptibles ya en la década de 1820 y cuya importancia será notable en el gobierno de Cánovas y tras la crisis del 98, circuló ampliamente no sólo a través de los círculos políticos o diplomáticos, sino muy particularmente a través de la prensa.

Ideológicamente, las relaciones de España con las jóvenes repúblicas americanas estuvo marcada por el movimiento panhispanista, que apelaba a la razón, el corazón y el espíritu⁴⁵, y que sería respaldado por personas de distinto signo político a ambos lados del océano. Según Juan Antonio Inarejos, sin embargo, no sería ésta la única aproximación a América, siendo el Panhispanismo la vía progresista, mientras los

⁴¹ BLINKHORN, “Spain: The ‘Spanish Problem’ and the Imperial Myth”, 6.

⁴² CHRISTOPHER SCHMIDT-NOWARA, *The Conquest of History: Spanish Colonialism and National Histories in the Nineteenth Century* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2006), 34.

⁴³ *Diario de Cortes*, 81 (21 de junio de 1864), 768, en INAREJOS MUÑOZ, *Intervenciones coloniales y nacionalismo español*, 102.

⁴⁴ FEROS, “Spain and America, all is one”, 122.

⁴⁵ ANÓNIMO, “La unión de España y América”, *La América*, 24 de febrero de 1858, 1-2.

liberales conservadores no abandonarían sus anhelos de reconquista y la Unión Liberal se mostraría pragmática ⁴⁶ y, por tanto, ambivalente. La ideología pan hispanista encontró eco especialmente en la prensa a través de una serie de publicaciones periódicas españolas que tenían amplia difusión a ambos lados del océano, como la *Revista Española de ambos Mundos*, *La América*, o *El Museo Universal*; sería precisamente en ésta última en la que Rafael Castro y Ordóñez publicaría más tarde sus fotografías y sus crónicas o cartas desde América. En España se elaboraron varios planes por parte de distintos sectores para formar una confederación de naciones hispanohablantes entre las que la antigua metrópoli debía tomar el liderazgo cultural. Como señala Mark van Aken, la idea de confederación tiene antecedentes a ambos lados del océano. En primer lugar, se encuentra ya en la España de 1820, e incluía el reconocimiento de la independencia de las jóvenes repúblicas, la creación de una confederación de la que debía ser protectora la corona española, y el desarrollo de estrechos lazos comerciales. En el contexto americano, la idea de confederación también hunde sus raíces en la ideología del propio Simón Bolívar.⁴⁷ Estos proyectos se consolidaron durante la crisis del comercio marítimo español pero, sobre todo, como respuesta a la agresiva política imperialista de los Estados Unidos, muy evidente a partir de la anexión del estado de Texas (1845). La política exterior norteamericana, marcada por las doctrinas Monroe⁴⁸ y del Destino Manifiesto⁴⁹, provocó un sentimiento de miedo entre españoles e hispanoamericanos por igual y tuvo cierta repercusión en toda la comunidad internacional. Como consecuencia, los políticos peninsulares se mostraron preocupados por proteger los últimos fragmentos del imperio, sobre todo la isla de Cuba, y desarrollaron sus actividades en el Nuevo Mundo durante la Guerra Civil Americana. Tras la aparición del *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* del conde de Gobineau (París, 1853-55), estos proyectos fueron incluso formulados en clave de supervivencia racial: sólo la solidaridad hispánica “podría prevenir la aniquilación de la raza española por los depredadores anglosajones”, en palabras de un publicista de la época.⁵⁰ Esta tesis aparece igualmente reflejada y en términos muy similares en los escritos del diplomático Juan de Avendaño, que comenta que la

⁴⁶ INAREJOS MUÑOZ, *Intervenciones coloniales y nacionalismo español*, 108.

⁴⁷ MARK J. VAN AKEN, *Pan-Hispanism: Its Origin and Development to 1866* (Berkeley: University of California Press, 1959): 4-10, 79.

⁴⁸ La Doctrina Monroe, atribuida a James Monroe en 1823 pero formulada por John Quincy Adams, se sintetiza en la frase: “América para los americanos”. Según esta doctrina, cualquier intervención europea en suelo americano justificaba la intervención de los Estados Unidos.

⁴⁹ La Doctrina del Destino Manifiesto expresa la creencia en una misión nacional de expansión entre los océanos Atlántico y Pacífico. Esta doctrina se encuentra detrás de la anexión de los territorios de Texas, California, Colorado, Arizona, Nuevo México, Nevada, Utah y partes de Wyoming, Kansas y Oklahoma.

⁵⁰ VAN AKEN, *Pan-hispanism*, 72-79.

ambición norteamericana “envuelve la ruina, no sólo de nuestros actuales intereses y de nuestro porvenir, sino de nuestro honor y hasta de nuestra raza en América”.⁵¹ Todo miedo parece ahora coherente si se recuerda la guerra que en 1898 puso fin al imperio español. Estos planes de confederación llegaron a incluir a otras naciones latinas o católicas; y por tanto próximas, como Francia, el Piamonte, y Bélgica pero, sobre todo, Portugal a través del Paniberismo tan querido por los progresistas.⁵² Como se apuntaba en un párrafo anterior, el nuevo orden surgido en el siglo XIX exigía grandes unidades nacionales; las comunidades más pequeñas o débiles se veían destinadas a desaparecer.

Los miembros de la Comisión Científica del Pacífico, “embajadores culturales de una España moderna”, podrían ser considerados también “actores” de esta empresa encaminada a atraer a las naciones americanas a un proyecto de confederación si no real sí ideológico. Significativamente, en una de sus crónicas Castro afirma:

*... Creo que nuestras relaciones con estas repúblicas se consolidarán, y que comprenderán que España desea su prosperidad, y que no atacará su independencia nunca: ¡España cumplió su misión civilizadora y si faltas algunas ha cometido no ha sido ella, no, sino malos o ineptos gobiernos, pues que unos y otros somos hermanos y quizá llegue un día en que para bien de todos vuelva a cobijarnos un solo pabellón!...*⁵³

Sin duda, los comisionados constituyen la cara más amable de toda la empresa científico-militar al buscar el establecimiento de relaciones de cooperación e intercambio a lo largo de su viaje.⁵⁴

Una comisión científica secundaria al proyecto naval

La expedición científica fue concebida, además de cómo una misión de carácter político encaminada a contribuir al renacimiento de una España en declive, a proyectar una imagen positiva del país. Esta expedición tenía un carácter secundario y

⁵¹ LÓPEZ-OCÓN, *Joaquín de Avendaño*, 75.

⁵² LEONCIO LÓPEZ-OCÓN, “Una ofensiva cultural: la formulación del pan hispanismo”, en: *Biografía de la América: una crónica hispano-americana del liberalismo democrático español*, LEONCIO LÓPEZ-OCÓN (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987), 85.

⁵³ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863”, *El Museo Universal*, 26 de julio de 1863, 238.

⁵⁴ LEONCIO LÓPEZ-OCÓN, “Una empresa científica ultramarina en el Madrid de 1862”, en *LÓPEZ-OCÓN ET AL., Historia de un olvido*, 19.

posiblemente complementario, pues se organizó con premura una vez diseñada la misión naval.

Uno de los primeros cronistas de la Expedición Científica al Pacífico, el padre Agustín Barreiro, sugiere que un editorial de prensa precipitó la formación de una comisión de científicos que habrían de acompañar a la escuadra destinada al Pacífico. El agustino recordaba que Fidel Pérez Mínguez, que durante algún tiempo había sido candidato al proyecto, había mencionado en alguna ocasión que la paternidad del proyecto se le debía a un diario de la oposición. Al parecer, éste le había reprochado al gobierno el que no aprovechara esta oportunidad para enviar una comisión de hombres de ciencia a tierras americanas. Ante tal acusación, sin embargo, el Ministro de Fomento respondió que la decisión de enviar una comisión científica junto a la escuadra ya había sido tomada.⁵⁵ Ni el Padre Barreiro ni ningún otro investigador posterior han podido constatar este comentario del antiguo profesor del Instituto de Valladolid.

Según un oficio de Pinzón al Ministro de Marina, recogido por Miguel Ángel Puig-Samper, fue tal la premura a la hora de organizar a comisión que los militares afirmaban no saber nada sobre ella:

*... Esta comisión científica sobre la cual no se me comentaron ni antes ni después de la salida de España instrucciones determinadas respecto al enlace de sus operaciones con las mías, pues si algunas recibí, fueron a las que a consecuencia de la consulta que hice a V.E.... se sirvió V.E. enviarme en R. O.... en que se expresa que en nada se detenga el curso de mi comisión por la citada corporación...*⁵⁶

En cualquier caso se advierte que la decisión se toma diez semanas antes de la partida de la escuadra, posiblemente no tanto por un interés puramente científico sino como elemento de prestigio de carácter secundario a la expedición naval, cuyo objetivo era proyectar una imagen de poder y modernidad, a la que sin duda contribuía. El padre Barreiro indica que el 27 de mayo de 1862 el director general de instrucción pública Pedro Sabau,⁵⁷ envió una carta al marqués de la Vega de Armijo,⁵⁸ que ocupaba el cargo

⁵⁵ AGUSTÍN JESÚS BARREIRO, *Historia de la Comisión Científica del Pacífico (1862 a 1865)*, (Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1926), 40.

⁵⁶ Archivo Álvaro de Bazán (AGMAB), legajo expediciones, Escuadra del Pacífico, 1862-1864. PINZÓN, LUIS [HERNÁNDEZ]. "Oficio del general Pinzón al Ministro de Marina comunicándole el abandono de Patricio María Paz y Membiola", 31 de julio de 1863. En MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, "La organización de la expedición al Pacífico en 1862: un proyecto político-científico para articular el sistema colonial español", *Quipu*, vol. 3, n. 3 (1986): 341.

⁵⁷ Pedro Sabau y Larroya (Huesca, 1807-1879), doctor en Jurisprudencia, llegó a ser abogado de los Reales Consejos y catedrático de derecho internacional en la Universidad de Madrid. Fue asimismo desde 1845 miembro de la Real Academia de la Historia, de la que sería secretario, y de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas.

de Ministro de Fomento, solicitando que le fuera agregada a la escuadra que se dirigía al Pacífico:

*... una misión científica, como lo practican las naciones cultas en casos semejantes y como lo ejecutó España con tanta gloria como la que más en la segunda mitad del pasado siglo y principios del actual [...] estado por cierto bien diferente de su actual abatimiento y pobreza....”*⁵⁹

Particularmente desde el siglo XVIII habían tenido lugar largos viajes durante los cuales se habían obtenido importantes datos científicos, no sólo destinados a mejorar la navegación, sino también a comprender la naturaleza de las tierras y gentes de países lejanos. Baste mencionar en este aspecto los viajes del capitán Cook y, en el contexto español, la Expedición de Alejandro Malaspina, por mencionar un par de ejemplos. Asimismo, durante el siglo XIX habían tenido lugar importantes expediciones científicas fuera de las fronteras españolas. El viaje de la fragata francesa *Venus* inspiraría de manera directa el diseño del proyecto, como se verá más adelante. La expedición Eulenberg (1859-1862), que emula y supera a la de la fragata *Novara*, es uno de sus antecedentes cronológicos más directos y sin duda existe cierto paralelismo entre ambos proyectos que invita a una futura reflexión.

De acuerdo con los estudios realizados por Miguel Ángel Puig-Samper, con fecha del día anterior Pedro Sabau había enviado ya una carta a los profesores Mariano de la Paz Graells—director del Museo Nacional de Ciencias Naturales entre 1851 y 1867, y que años antes había protagonizado la toma del primer daguerrotipo en Madrid, como ya se comentó en el capítulo anterior—, y Miguel Colmeiro, catedrático de la facultad de ciencias, nombrándoles miembros de una comisión consultiva “para conferenciar acerca de la conveniencia de que se efectúe un viaje científico y bases que han de fijarse a su realización”.⁶⁰ Tanto Mariano de la Paz Graells como Miguel Colmeiro eran figuras de enorme relevancia en las ciencias naturales en España.

⁵⁸ Antonio Aguilar y Correa, Marqués de la Vega de Armijo (1824-1908) estudió derecho en Sevilla y Madrid. Fue elegido diputado por Córdoba ya en 1854 siendo miembro de la Unión Liberal. Muy próximo al general Leopoldo O'Donnell, acabaría contrayendo nupcias con su hijastra ejerciendo importantes cargos, como gobernador de Madrid y vicepresidente del congreso, y carteras como el Ministerio de Fomento (1858-1863) y de Gobernación. Fue director de la Real Academia de la Historia.

⁵⁹ AGA, legajo 7, carpeta 4. PEDRO SABAU al Ministro de Fomento, 27 de mayo de 1862., en BARREIRO, *Historia de la Comisión Científica*, 41.

⁶⁰ Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid (AMNCN). PEDRO SABAU a los doctores Graells y Colmeiro para formar parte de una comisión consultiva, 26 de mayo de 1862”, en MARÍA ÁNGELES CALATAYUD ARINERO, *Catálogo de las expediciones y viajes científicos españoles a América y Filipinas (siglos XVIII y XIX): Fondos del Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales* (Madrid: CSIC, 1984), 319.

El 29 de mayo ya aparecía una noticia en prensa en la que se comentaba que, por iniciativa del Director General de Instrucción Pública, "... [se] piensa enviar una comisión científica al Pacífico para hacer estudios y observaciones, explorar las costas, los diversos reinos de la naturaleza y los usos y costumbres de los primitivos indígenas...".⁶¹ Con esta misma fecha se reunió por primera vez la comisión consultora, que se componía de los siguientes miembros: Vicente Vázquez Queipo y Vicente Santiago Masarnau, consejero y ponente de Instrucción Pública respectivamente; Venancio González Valledor, decano de la Facultad de Ciencias; Antonio Aguilar y Eduardo Novella, director y astrónomo del Observatorio respectivamente—además de los ya mencionados Mariano de la Paz Graells y Miguel Colmeiro—. De acuerdo con las decisiones tomadas por este órgano, la comisión debía fijar y determinar datos para la resolución de problemas científicos y, por otra parte, enriquecer las colecciones y fomentar la propagación y aclimatación de especies. Asimismo, se determinó que las observaciones y trabajos se debían centrar en los campos de la Física, Mineralogía, Botánica y Zoología, dejando la Astronomía y Geografía a cargo del cuerpo de marina, que tradicionalmente se había dedicado a estas funciones. Se aconsejaba que la comisión fuera dirigida por una persona de competencia científica y categoría social, cargo que recayó en esta primera reunión sobre la persona del marino retirado Patricio María Paz y Membiela, con experiencia en conquinología. La composición original de la comisión difería de la definitiva, pues incluía dos profesores de Física, dos disectores y un fotógrafo. Es interesante observar que desde el primer momento se perfiló la importancia de enviar varios disectores y un fotógrafo (en lugar de un dibujante), y no así un antropólogo y etnólogo, función que se incluiría más tarde. Entre las personas que se había decidido invitar para formar parte de la expedición ya figuraba el nombre de Fernando Amor y Mayor, que habría de asistir a la siguiente reunión. Finalmente, se acordó que la comisión redactara las instrucciones para el viaje. Por tanto, las funciones de la expedición científica y algunos de sus miembros fueron ya designados durante la primera reunión de la comisión consultiva, y en ella queda perfilada la importancia de la figura del fotógrafo. Es necesario recordar que la ciencia necesitaba de imágenes, y que la fotografía sustituyó por su rapidez, fidelidad y capacidad de reproducción en gran medida al dibujo científico, ya tradicional en el contexto expedicionario. Con todo, en

⁶¹ ANÓNIMO, "Noticias y curiosidades", *Semanario popular, periódico pintoresco y al alcance de todas las clases de la sociedad*, 29 de mayo de 1862, 95.

1862 eran todavía muy escasos los fotógrafos que colaboraban en empresas científicas, lo que confiere al proyecto español un carácter pionero.

A lo largo de los siguientes días se celebraron reuniones a través de las cuales fue tomando forma la expedición y sus funciones. La siguiente convocatoria, que tuvo lugar el 7 de junio de 1862, reunió a algunos de los comisionados, como Patricio María Paz y Membiela, Fernando Amor y Mayor y Francisco de Paula Martínez y Sáez. El resto de los profesores que habían sido invitados a formar parte de la comisión rechazaron la propuesta por motivos familiares. Bartolomé Puig y Galup—o Puig de Galup—, por el contrario, se había presentado como candidato para la expedición. Patricio María Paz y Membiela (Ferrol, 1808-1874) era capitán de navío retirado y coleccionista de especies malacológicas, además de persona de confianza del Consejo Real. Había prestado servicio en Cuba, por lo que contaba además con experiencia en asuntos coloniales y conocía las tierras americanas. Además de acometer investigaciones en su campo de especialización, Paz y Membiela debía enviar informes sobre las actividades de la expedición y los gastos realizados. Su condición militar y científica parecía ideal para la presidencia de la comisión, si bien más tarde esta tesis confirmaría ser errónea dados sus problemas con los mandos de la escuadra y su escasa capacidad para la organización de los trabajos científicos. Según se registra en el acta anterior, debía recibir en pago a sus servicios como presidente de la comisión doble sueldo, asistencia de oficial de marina y un ascenso a su regreso. Fernando Amor y Mayor (Madrid, 1822-1863) era licenciado en Farmacia y Ciencias y doctor en Farmacia, y se dedicaba como catedrático de instituto a la docencia de la Historia Natural, la Física y la Química. Había intervenido en otras empresas oficiales, contribuyendo al desarrollo de la agricultura y al conocimiento de otros pueblos. Quizá lo más digno de destacarse de su carrera profesional sea el haber participado en otro proyecto, posiblemente relacionado con la expansión del imperialismo español en el norte de África. Su trabajo como científico le había incluso hecho merecedor de galardones en las exposiciones de París y Londres. Francisco de Paula Martínez y Sáez (Madrid, 1835-1908) era licenciado en Farmacia y Ciencias y trabajaba como ayudante de la Facultad de Ciencias de la Universidad Central. Finalmente, Bartolomé Puig de Galup (Sitges, 1826-1880?) trabajaba como médico ayudante disecador del Gabinete de Historia Natural de la Universidad de Barcelona. Se doctoró en Medicina en la Universidad Central, tal y como parece sugerir su discurso de investidura sobre la moral

en el médico.⁶² Recientes investigaciones indican que mantuvo también un taller de taxidermia en Barcelona hasta que finalmente en 1862 se desplazó a Madrid, donde frecuentaría los círculos de Mariano de la Paz Graells, que también la había practicado.⁶³ En esta reunión se leyeron las instrucciones sobre las observaciones físicas, las observaciones meteorológicas recomendadas a los oficiales de marina por la Academia de Ciencias de París, unas notas del viaje de la fragata francesa *Venus* (1836-39)—hojas de clasificación de observaciones geográficas, hidrográficas, barométricas, marítimas, termométricas, ópticas y magnéticas—⁶⁴. Curiosamente, la *Venus*, a cuyo mando se encontraba el capitán Abel Aubert Dupetit-Thouart, había realizado un viaje de circunnavegación con una misión análoga, protegiendo a ciudadanos franceses en lugares lejanos, particularmente a los misioneros católicos en Hawaii, además de favorecer las relaciones comerciales.⁶⁵ Asimismo, se leyeron las instrucciones de Mariano de la Paz Graells y Miguel Colmeiro para el estudio de las ciencias naturales. Según los estudios realizados por Miguel Ángel Puig-Samper, las instrucciones para la botánica eran muy similares a los de las expediciones realizadas en el siglo XVIII aunque, quizá, con un mayor rigor metodológico y marcando la importancia de recoger datos útiles para la geografía botánica. En lo que se refiere a la fauna marina, Graells se hacía eco de las corrientes europeas de la época destacando el interés por la recolección de datos bio-geográficos y ecológicos, así como por el envío de animales vivos para el estudio de la aclimatación, y de fetos y embriones de mamíferos para los estudios de anatomía comparada. Para la antropología se recomendaba la obtención de cráneos de las distintas razas así como de la cultura material de los pueblos para enriquecer y completar las colecciones. En geología se apunta a la recolección de fósiles, realización de cortes geológicos, estudio de volcanes, etc. Al fotógrafo y dibujante se le recomendaba la realización, con el mayor grado de semejanza posible, de retratos de cuerpo entero de los indígenas, de sus casas y útiles.⁶⁶ Para los trabajos de antropología, Almagro, que se incorporaría algo más tarde, solicitaría instrucciones a la Sociéte

⁶² BARTOLOMÉ PUIG DE GALUP, *De la moral en el médico: discurso leído en la Universidad Central por el licenciado D. Bartolomé Puig de Galup en el acto solemne de recibir la investidura de Doctor en la Facultad de Medicina*, (Madrid: Imprenta de José Ducazal, 1853), <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000096520&page=1> (consultado el 11 de agosto de 2016)

⁶³ "Los inicios de la taxidermia en Barcelona", *Taxidermidades, un blog sobre taxidermia, su historia, curiosidades y su relación con otras artes*, 11 de agosto de 2016, <http://www.taxidermidades.com/2014/03/los-inicios-de-la-taxidermia-en-barcelona.html>

⁶⁴ MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, "Románticos y nacionalistas: la comisión científica del Pacífico (1862-1866)", en A. DÍEZ TORRE ET AL. coords., *La ciencia española en ultramar: actas de las primeras jornadas sobre España y las expediciones científicas en América y Filipinas* (Madrid: Ediciones Doce Calles, 1991), 338.

⁶⁵ MARY ELLEN BIRKETT, "Forging French Foreign Policy in the Pacific", *French Colonial History*, vol. 8, n. 1 (2007): 155-169.

⁶⁶ PUIG-SAMPER, "La organización de la expedición al Pacífico en 1862", 341.

d'Anthropologie de París y, al parecer, trabajó conforme a las recomendaciones de Paul Broca. Además del interés por la recolección de especímenes, como ha demostrado Leoncio López-Ocón, el proyecto valoraba enormemente los animales vivos y estaba inspirado en el programa de trabajo de la *Société impériale zoologique d'acclimatation*, sobre el que se volverá más tarde. En general, como nos recuerda Nelson Durán de la Rúa, la cultura francesa figuraba de manera preeminente en todas las facetas de la vida española. Esta influencia es bien visible en todas las facetas culturales de la vida española, desde el arte y la literatura a la ciencia. Los franceses constituían el 90% de la colonia extranjera, pero sobre todo el capital francés movía las grandes inversiones del país e influía sobre su política internacional de manera especial.⁶⁷ En cualquier caso, la dificultad de encontrar un físico para incorporarse a la expedición confirmó la necesidad de encargarle estos estudios al cuerpo de marina, asunto del que se encargó ya Patricio María Paz y Membiela, que había asumido su cargo. El 8 de junio, un día después, volvieron a reunirse los miembros de la comisión consultiva, acordándose que los cargos de dibujante y fotógrafo recayesen en una misma persona, así como que se nombrara un cronista y administrador de la expedición, además de un etnógrafo. Seguidamente, el 9 de junio, se confirmó que el cuerpo de marina se haría cargo de las observaciones físicas y magnéticas. Asimismo, se presentó una lista que incluía todos los miembros de la comisión, aunque el cargo de dibujante y fotógrafo recayó en Rafael Fernández de Moratín, que más tarde presentaría su dimisión. A pesar de la designación de Amós Escalante como cronista y secretario de la comisión, su nombramiento no se llevó a efecto por presentar éste su dimisión por motivos familiares el 30 de junio de aquel año.⁶⁸ Merece la pena recordar que Escalante se había licenciado en Ciencias Físicas y Naturales pero, sobre todo, que destacaba como colaborador de varios diarios y, e efecto, estaba presto a desarrollar lo que sería una interesante carrera profesional como literato y como escritor de viajes⁶⁹, por lo que su perfil parecía de enorme interés. Entre los miembros recién designados aparecen: Marcos Jiménez de la Espada, Isern y Almagro. Jiménez de la Espada (Cartagena, 1831-98) era licenciado en Filosofía, rama de Ciencias Naturales, y trabajaba como ayudante del Museo de Ciencias, por lo que era

⁶⁷ DURÁN DE LA RUA, *Unión Liberal*, 166.

⁶⁸ AGA, legajo 6780. [Luis GUARNERIO] al Ministro de Marina participándole el nombramiento de Rafael Castro y Ordóñez como fotógrafo y dibujante de la expedición y que ha realizado una serie de pruebas de su arte, 28 de junio de 1862.

⁶⁹ Amós Escalante (Santander, 1831-1902) colaboró con el diario conservador *La Época* bajo el pseudónimo Juan García y fue asiduo colaborador de *El Semanario Pintoresco Español*, *La Tertulia* y *La Ilustración Española y Americana*, entre otros. Es autor de varios libros de viajes, como *Del Manzanares al Darro* (1863), *Del Ebro al Tíber* (1864) y *Costas y Montañas* (1871), este último firmado bajo pseudónimo, destacando también en el género de la novela histórica. Como miembro del movimiento romántico desarrolló una extensa obra relacionada con su tierra natal, Cantabria.

una persona muy próxima a Mariano de la Paz Graells, su director. En el momento de la organización de la expedición se encontraba trabajando en el proyecto del parque de domesticación y aclimatación que durante un breve periodo de tiempo se mantuvo en el Jardín Botánico. Esto resulta muy significativo ya que la ciencia de la aclimatación se encuentra estrechamente relacionada con los fines científicos de la comisión. Isern (Setcasas, 1825-1866) era ayudante y colector del Jardín Botánico de Madrid. Su vida es la de un científico vocacional que, contra la voluntad de su familia, que deseaba que hiciera carrera eclesiástica, aceptó una vida de estrecheces para estudiar Botánica. Quizá por las dificultades económicas, o por falta de constancia, no se llegó a licenciar, aunque realizó estudios de Botánica, Medicina y, finalmente, Ciencias Naturales. Por último, Almagro (Matanzas, 1834-1895) había realizado estudios de medicina en su Cuba natal, en España y en la Universidad de la Sorbona de París. Durante su larga estancia en el país vecino había tenido la oportunidad de entrar en contacto con antropólogos de la talla de Paul Broca, por lo que se le encomendarían los trabajos de antropología y etnología durante la expedición. En el momento en que ésta se organizaba se encontraba en España, realizando algunos cursos y a la espera de obtener la convalidación de su título. En el momento de dejar la península era ya médico militar y había sido destinado a Asturias, aunque esperaba ser enviado por petición propia a Cuba. Además de su vinculación con las más prestigiosas teorías académicas del momento, este pionero de la Antropología en España procedía de un entorno colonial, hecho digno de mención. En esta reunión del día 9 de junio de 1862 también se concertaron los sueldos anuales de los comisionados ya designados. Conforme a la documentación que se conserva,⁷⁰ se destinó 60.000 reales de vellón para Patricio María Paz y Membiela; 38.400 reales para Fernando Amor y Mayor; y 32.400 reales para Martínez y Sáez. Asimismo, se designó a: Bartolomé Puig y Galup con un sueldo de 26.400 reales, Jiménez de la Espada con un sueldo de 32.400 reales, Isern con un sueldo de 30.400 reales, y Almagro y Vega con un sueldo de 14.400 reales. El sueldo de Rafael Fernández de Moratín era de 34.400 reales de vellón.⁷¹ Con el nombramiento de Castro y Ordóñez éste disminuyó hasta la cifra de 29.400 reales; con todo, este sueldo era superior al del médico antropólogo Almagro y el médico disecador Bartolomé Puig y Galup. El importe del sueldo del dibujante y fotógrafo, que no dejaba de ser un miembro auxiliar de la comisión, sugiere una vez más el valor que se le otorgaba al

⁷⁰ AGA, legajo 6515. "Comisión del Pacífico: personal definitivo en 1º de julio de 1862 [1 de julio de 1862]".

⁷¹ AGA, legajo 6515. "Comisión del Pacífico: personal de la misma en 11 de junio 1862 [11 de junio de 1862]".

artista científico en el contexto de la expedición. Una carta del marqués de la Vega de Armijo a Pedro Sabau menciona que, además, se le había prometido a todos los integrantes de la Comisión un ascenso a su regreso.⁷² Dicha promesa de empleo queda confirmada en una instancia de Antonio Castro y Gistaú, padre de Castro y Ordóñez, a la reina Isabel II el 7 de febrero de 1866.⁷³ El 28 de junio se nombró oficialmente a Castro artista y fotógrafo de la comisión (véase apéndice), tras la renuncia del primer candidato, como se explicará más adelante.⁷⁴ Finalmente, el 30 de junio se hizo pública la distribución de trabajos entre los distintos miembros de la comisión. Dicha distribución había sido diseñada por el director de Instrucción Pública y, sobre todo, por Patricio María Paz y Membiela. Con arreglo a este documento, la distribución sería como sigue: Fernando Amor se encargaría de la Geología y Entomología; Martínez y Sáez del estudio de los mamíferos, reptiles acuáticos, peces, crustáceos, anélidos, moluscos y zoofitos; Jiménez de la Espada de las aves, mamíferos y reptiles terrestres; Almagro de la Antropología y Etnografía; Juan Isern de la Botánica; Bartolomé Puig de la disección y Castro y Ordóñez del dibujo y la fotografía. Bartolomé Puig y Galup escribirá el 6 de octubre, unos días después de zarpar de Cádiz, una carta por la que expresará su sorpresa y desacuerdo al haber sido considerando, junto con Juan Isern y Castro, parte del cuerpo “auxiliar” de la comisión científica.⁷⁵ A pesar de las protestas, la composición de la comisión y las funciones de cada uno de los comisionados quedó fijada en aquella reunión de finales de julio de 1862 [fig. 2.1].

Así pues, la organización de la expedición corrió a cargo de dos de los más importantes científicos españoles de la época: Mariano de la Paz Graells y Miguel Colmeiro. Inspirados en tradiciones o viajes anteriores y basándose en el trabajo de algunos de los más importantes científicos de la época, ambos hombres lograron organizar en un extremadamente breve periodo de tiempo una comisión compuesta por jóvenes y brillantes profesionales. La presencia de un fotógrafo parece necesaria casi desde el principio, tal y como sugiere la documentación que se conserva, pero la

⁷² AGA, legajo 6515. MARQUÉS DE LA VEGA DE ARMIJO [ANTONIO AGUILAR Y CORREA]. El Marqués de la Vega de Armijo al Sr. Ministro de Hacienda, comunicando el sueldo de Rafael Fernández de Moratín y el modo de pago del mismo, 11 de junio de 1862.

⁷³ AGA, legajo 6515. ANTONIO CASTRO Y GISTAÚ. “Instancia a la reina Isabel II en la que se solicita el pago de los sueldos atrasados a la muerte de su hijo y un empleo como restaurador supernumerario del Museo Nacional de Pintura [7 febrero 1866]”.

⁷⁴ AGA, legajo 14717. MARQUÉS DE LA VEGA DE ARMIJO [ANTONIO AGUILAR Y CORREA], “R.O. Nombramiento de Rafael Castro y Ordóñez como fotógrafo y dibujante de la Comisión Científica del Pacífico [28 de junio de 1862]”.

⁷⁵ AGA, legajo 6515. BARTOLOMÉ PUIG Y GALUP al director de Instrucción Pública expresando sorpresa y desacuerdo al haber sido designado parte del cuerpo auxiliar de la Comisión Científica pocos días antes de zarpar, 10 de septiembre de 1862”.

participación de Castro y Ordóñez fue resultado de la dimisión del primer candidato, Rafael Fernández de Moratín, como se verá en detalle más adelante.

Condicionantes científicos

La Comisión Científica del Pacífico fue creada en un momento en el que la sociedad se sentía fascinada por una ciencia cuyos objetivos se hallaban muy próximos a los del Estado, y así al Imperialismo y al Colonialismo. Como se verá a continuación, los objetivos de la Comisión Científica del Pacífico incluían de manera particular la recolección de especímenes, lo que incluía especímenes vivos susceptibles de ser aclimatados en el Jardín Botánico de Madrid. Mariano de la Paz Graells, uno de los responsables de la organización de la comisión científica, hará de la ciencia de la aclimatación uno de los objetivos de la expedición. Graells era, precisamente, corresponsal de la Société Imperiale Zoologique d' Acclimatation, que destacará por su estrecha colaboración con la empresa colonial francesa.

La idea de un nuevo reconocimiento científico de las tierras americanas afloraba de cuando en cuando en artículos de prensa. Como señala Robert Ryal Miller, estudiosos y universidades nacionales señalaban que se carecía de muestras del Nuevo Mundo, especímenes o artefactos, pues los recolectados en los siglos anteriores habían gravitado hacia museos extranjeros.⁷⁶ Al parecer, esta destrucción de objetos americanos o su gravitación hacia terceros países había tenido lugar desde los primeros años del descubrimiento, y se refería tanto a objetos artísticos como del mundo natural y, en menor medida quizá, etnográficos.⁷⁷ Por otra parte, Alexander von Humboldt había despertado un gran interés por las tierras americanas entre los miembros de la comunidad científica internacional, de la misma manera que el Grand Tour lo había hecho entre los nobles británicos en el siglo anterior y todavía lo haría, aunque en menor medida, entre la burguesía acomodada de casi toda Europa.

La ciencia era un tema central en la cultura decimonónica, a la que se encuentra estrechamente ligada.⁷⁸ La época se caracteriza por tener “hambre de ciencia”; la sociedad se sentía fascinada por los nuevos y extraños mundos que la ciencia abría ante

⁷⁶ ROBERT RYAL MILLER, *Por la ciencia y la gloria nacional: la Expedición científica española a América (1862-1866)* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1983), 20.

⁷⁷ HUGH HONOUR, *The New Golden Land* (New York: Pantheon Books, 1975), 28-34.

⁷⁸ BERNARD LIGHTMAN, ed., *Victorian Science in Context* (Chicago, London: The University of Chicago Press, 1997), 1.

ella.⁷⁹ La ciencia parecía invadir todo, como destacaría Zola.⁸⁰ Mientras, la comunidad científica se encontraba aún en proceso de formación, por lo que no se distinguía claramente entre ciencia y pseudo-ciencia. Así, por ejemplo, la ciencia del siglo XIX incluía disciplinas como la frenología, “proto-ciencia” formulada sobre una base tradicional por el alemán Franz Joseph Gall que identificaba el cerebro con la mente asignándole funciones específicamente localizadas que se veían reflejadas en las proporciones del cráneo.

Por una parte, la ciencia y la tecnología son elementos de prestigio, pero además permiten adquirir un conocimiento que facilita el control y el dominio. El objeto de las grandes potencias ultramarinas del siglo XIX se centró en la recolección de muestras de la naturaleza exótica y su traslado a los laboratorios de la metrópoli para domesticar sus fuentes de riqueza por medio de su conocimiento. La misma existencia de colecciones de especímenes y artefactos era reflejo del poder del soberano.⁸¹ Pero, además, el estudio de dichas piezas permitía el control y la explotación. Tal es el caso de la Société Imperiale Zoologique d' Acclimatation, que inspiró también el proyecto científico de la Comisión del Pacífico. Con todo, el interés por la aclimatación estaba generalizado.⁸² Esta sociedad, basada en la teoría de la variabilidad limitada del tipo, había sido concebida como una ciencia al servicio de la política colonial francesa, y se había aplicado particularmente en Argelia. De acuerdo con Michael Osborne, quien ha tratado en profundidad el trabajo de la sociedad francesa, su director, Isidore Geoffroy de Saint Hilaire (París, 1805-1861), tomó las doctrinas de Buffon, Lamarck y su propio padre, Etienne Geoffroy de Saint Hilaire—que había formado parte de la expedición científica de Napoleón a Egipto—. Así, defendió que las principales características de una especie permanecen, mientras las accesorias pueden sufrir cambios debido al clima, fundamentalmente, o la dieta. De esta manera era posible cambiar un organismo si era sometido a unas condiciones distintas a las originales. De esta manera, Isidore Geoffroy de Saint Hilaire defendió la posibilidad de un asentamiento francés en Argelia, que hasta 1850 había sido considerada imposible de colonizar por la población europea. Por

⁷⁹ LIGHTMAN, *Victorian Science in Context*, 1.

⁸⁰ EMILIO ZOLA, “Mon Salon”, en EDOUARD MANET, *Ecrits sur L'art* (París: Garnier—Flammarion, 1970), 74, en VALERIANO BOZAL ed. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, (Madrid: Antonio Machado Libros, 2000), 327.

⁸¹ PIMENTEL, *Viajeros científicos*, 69.

⁸² MICHAEL A. OSBORNE, “Acclimatizing the World: A History of the Paradigmatic Colonial Science”, *Osiris* vol.15, n. 1 (2000): 135.

tanto, la Société fue una herramienta científica de la misión colonial francesa.⁸³ El programa central de esta sociedad pretendía completar la agricultura francesa con nuevos productos y no competir con productos que ya se producían en Francia.⁸⁴ La participación española en esta sociedad, particularmente del director del Museo de Ciencias Naturales, Mariano de la Paz Graells, fue intensa durante el periodo en el que Geoffroy Saint-Hilaire la dirigió (1854-61). Se sabe que se intercambiaron, entre otros, fotografías de animales en proceso de aclimatación, pues Graells se encontraba aclimatando animales en el Jardín Botánico de Madrid.⁸⁵ De hecho, el comisionado Jiménez de la Espada se encontraba trabajando en este jardín de aclimatación, y muchos de los especímenes vivos que enviaría la Comisión Científica a España serían destinados a estas instalaciones, que sobrevivirían hasta 1871. Lamentablemente, muchos de estos animales no lograrían llegar vivos al jardín madrileño. Así, la Expedición Científica al Pacífico podría ser interpretada como uno de los brazos de la red que desplegó la sociedad francesa y un elemento más de la “ciencia procesionaria” que Isidore Geoffroy Saint-Hilaire puso en marcha desde la capital francesa.⁸⁶

A pesar de la existencia de un genuino interés científico, aunque fuera al servicio del Estado, queda patente el marcado carácter secundario de la expedición científica al Pacífico, que limitaría en gran medida las labores de los expedicionarios a lo largo de todo el viaje. En un editorial del *Semanario Popular* con fecha 3 de julio de 1862, pocos días antes de partir, un autor anónimo se lamentaba del escaso número de personal científico que comprendía la comisión, y echaba en falta la presencia de un mayor número de expertos, en ramos como la Geografía, la Etnografía, la Astronomía, o la Arqueología, y un mayor número de fotógrafos.⁸⁷ El padre Agustín Barreiro, en su investigación pionera sobre la Comisión del Pacífico (Madrid, 1926), comenta asimismo que el estudio de las colecciones que se habían recogido era utópico, pues era imposible que tres personas llevaran a cabo empresa tan magna.⁸⁸ Algunos autores han visto en esta expedición una justificación para un viaje como empresa pacífica de acercamiento político y cultural⁸⁹; al otro lado del Atlántico, otros la han considerado

⁸³ MICHAEL A. OSBORNE, “The Société Zoologique d’ Acclimatation and the New French Empire: Science and Political Economy”, en PATRICK PETITJEAN ET AL., *Science and Empires: Historical Studies about Scientific Development and European Expansion* (Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers, 1992), 300-302.

⁸⁴ OSBORNE, “Acclimatizing the World”, 145.

⁸⁵ LEONCIO LÓPEZ-OCÓN Y SARA BADIA-VILLASECA, “Overcoming Obstacles: The Triple Mobilization of the Comisión Científica del Pacífico”, *Science in Context* vol.16, n. 4 (2003): 512-13.

⁸⁶ LÓPEZ-OCÓN, BADIA-VILLASECA, “Overcoming Obstacles”, 505-34.

⁸⁷ ANÓNIMO, “Noticias y curiosidades”, *Semanario Popular* 1, 17 (3 de julio de 1862): 128.

⁸⁸ BARREIRO, *Historia de la Comisión Científica del Pacífico*, 8.

⁸⁹ MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, “Románticos y nacionalistas: la Comisión Científica del Pacífico (1862-1866)” en DÍEZ TORRE et al., *La ciencia española en ultramar*, 338.

una “tapadera” para camuflar una agresión militar premeditada⁹⁰. El estallido de la Guerra del Pacífico fragmentaría el cuerpo de la comisión original, pero aquellos científicos que continuaron de manera independiente su viaje a través del paralelo 2 de latitud meridional desde Guayaquil hasta el Atlántico fue entonces cuando pudieron desarrollar una labor más productiva desde un punto de vista científico. Por último, pero no por ello menos importante, como se verá a lo largo del trabajo, la cooperación con la marina fue siempre difícil y limitó enormemente los trabajos de los comisionados, tanto en los buques como en tierra.

La expedición científica y la fotografía

Poco se sabe sobre la formación del primer candidato, pero sí que Castro, pintor y fotógrafo en activo en la capital de España, pasó a formar parte de la comisión poco tiempo después de su dimisión. Se desconoce de qué manera fue a recaer el cargo de artista científico de la comisión en el joven madrileño, pero sí que para optar a este cargo debió de realizar una serie de pruebas que demostrasen su capacidad para las funciones de artista de la expedición.

El nombramiento de Castro y Ordóñez fue el resultado de la ya mencionada dimisión de Rafael Fernández de Moratín. Sobrino del conocido escritor Leandro Fernández de Moratín, trabajaba en el Tribunal de Cuentas del Reino. El 11 de junio de 1862, el marqués de la Vega de Armijo dirigía un comunicado al Ministro de Fomento en el que denominaba a Rafael Fernández de Moratín “fotógrafo”;⁹¹ sin embargo, debía de dominar también el dibujo, ocupación a la que en efecto se dedicaría pasados los años en la isla de Cuba. Salió hacia París para adquirir los aparatos necesarios para la expedición, pero no tardaría en anunciar su dimisión. Aunque alegó motivos de salud— un cólico—, síntoma de una salud delicada que podía obstaculizar en un futuro el desarrollo de su trabajo, la documentación que se conserva permite saber que habían surgido discrepancias con Patricio María Paz y Membiela que, al parecer, había cuestionado sus capacidades para desempeñar su cargo con éxito, y que no aceptaba que

⁹⁰ MILLER, *Por la ciencia y la gloria nacional*, 19.

⁹¹ MARQUÉS DE LA VEGA DE ARMIJO [ANTONIO AGUILAR Y CORREA] al Sr. Ministro de Hacienda, comunicando el sueldo de Rafael Fernández de Moratín.

se le realizasen unas pruebas que le permitieran despejar sus dudas.⁹² Rafael Fernández de Moratín no menciona el nombre de Castro, pero sí pone en conocimiento de Pedro Sabau que el presidente de la comisión conocía a otro fotógrafo que podía desempeñar mejor el servicio encomendado: un “hombre cuya habilidad reconozco”—afirma.⁹³ Posiblemente como consecuencia del delicado estado de salud de Fernández de Moratín en París, la adquisición de los instrumentos y aparatos fotográficos quedó incompleta. Con fecha 17 de junio Patricio María Paz y Membiela recibía una carta de recomendación para Castro; aunque no se ha podido descifrar el nombre que aparece en la firma, lo que sí parece claro es que el remitente afirma conocerle desde la infancia, y le recomienda “como si fuese un propio hijo”.⁹⁴ Once días más tarde, el 28 de junio de 1862, se hizo público el nombramiento de Castro y Ordóñez como fotógrafo y dibujante de la Comisión Científica del Pacífico, así como su sueldo.⁹⁵ Se especifica también que Castro había realizado varias pruebas que demostraban su capacidad para desarrollar las funciones de artista científico de la expedición, por lo que el nombramiento contaba con la aceptación previa del presidente de la comisión—quien, posiblemente, las había exigido—⁹⁶. Curiosamente, el joven Carl Bismarck, primer fotógrafo de la Expedición Eulenberg (1859-1862), también presentó pruebas de su trabajo para ser contratado, si bien disponía de conocimientos muy limitados de fotografía,⁹⁷ lo que sugiere que estos gestos constituían un mero formalismo.

En pocos días se hizo necesario adquirir otros instrumentos y materiales, labor de la que se encargaría el célebre fotógrafo británico Charles Clifford. Así, como en materia científica si no más aún, se contó con el asesoramiento de uno de los grandes profesionales de la época. Según Gerardo Kurtz, las primeras noticias que se tienen de él y de su esposa Jane, que le prestaría su ayuda en el negocio, lo relacionan con unos ascensos en globo aerostático que tuvieron lugar en Madrid en el año 1851. Asimismo, queda constancia de que Charles Clifford era ya fotógrafo, según se deduce de los

⁹² AGA, legajo 6515. RAFAEL FERNÁNDEZ DE MORATÍN a Pedro Sabau comunicándole su intención de dimitir de su cargo de dibujante y fotógrafo de la Comisión Científica del Pacífico, 15 de junio de 1862; AGA, legajo 6515. M. BONET al Director de Instrucción Pública comunicándole la enfermedad de Rafael Fernández de Moratín y su intención de dimitir con motivo de ésta y de las desavenencias con Patricio María Paz y Membiela acerca de sus capacidades, 15 de junio de 1862.

⁹³ FERNÁNDEZ DE MORATÍN a Pedro Sabau comunicándole su intención de dimitir.

⁹⁴ AGA, legajo 6515. [ILEGIBLE]. Carta de recomendación de Rafael Castro y Ordóñez para Patricio María Paz y Membiela, 17 de junio de 1862.

⁹⁵ AGA, legajo 14717. MARQUÉS DE LA VEGA DE ARMILLO [ANTONIO AGUILAR Y CORREA], “R.O. Nombramiento de Rafael Castro y Ordóñez como fotógrafo y dibujante de la Comisión Científica del Pacífico [28 de junio de 1862]”.

⁹⁶ AGA, legajo 6780. [LUIS GUARNERIO] al Ministro de Marina participándole el nombramiento de Rafael Castro y Ordóñez como fotógrafo y dibujante de la expedición y que ha realizado una serie de pruebas de su arte, 28 de junio de 1862.

⁹⁷ SEBASTIAN DOBSON, “Unintended Consequences: Photography and the Prussian East Asian Expedition”, en SEBASTIAN DOBSON & SVEN SAALER eds. *Unter den Augen des Preußen-Adlers- Under Eagle Eyes: Lithographs, Drawings & Photographs from the Prussian Expedition to Japan, 1860-1861* (München: IUDICIUM Verlag, 2012), 260.

anuncios de prensa de la época. En estos anuncios publicitarios hace alarde de sus conocimientos técnicos y de su equipo fotográfico de última generación, e incluso menciona que era capaz de realizar fotografías desde el mencionado globo, retratos de grupo y de personas a caballo e incluso en coche. En otro anuncio afirma que realizaba viajes a París y Londres para conseguir los últimos adelantos en materia fotográfica, aunque esto constituye una táctica publicitaria de la época. Aunque en estos primeros anuncios se le denomina “daguerrotipista”, todo parece apuntar a que utilizaba otro tipo de técnica y que al principio producía positivos sobre papel, como por otra parte parecía lógico teniendo en cuenta su nacionalidad.⁹⁸ En junio de 1853 abandonó su estudio para ofrecerse como profesor de fotografía.⁹⁹ Lee Fontanella, que estudió por primera vez la historia de la fotografía de nuestro país, es también autor de un estudio exhaustivo sobre la trayectoria de Charles Clifford en España. Conforme a sus investigaciones, Charles Clifford posiblemente había nacido en Gales en 1819. Hacia 1856 ya era autor de más de 400 vistas de España; algunas de ellas, asegura Fontanella, fueron incluso utilizadas posteriormente por el estudio de J. Laurent, que realizaría un catálogo visual de España y sus gentes. Entre sus clientes contó con la aristocracia y la realeza española y británica, así como con importantes empresas. No es de extrañar, por tanto, que cuando se organizó el viaje de la expedición a América se le considerara la persona más indicada para supervisar los preparativos y dar consejo profesional al fotógrafo de la comisión. Finalmente, debe destacarse que Charles Clifford mantuvo una estrecha relación con *El Museo Universal*¹⁰⁰, revista con la que también colaboraría Castro a lo largo de su viaje y con cuya edición quizá el británico le puso en contacto antes de partir rumbo a América. Con todo, la posible relación con *El Museo Universal* podría estar relacionada con otras amistades, e incluso con el escritor y traductor José Sánchez Biedma (o Viedma), colaborador asiduo de la revista cuyos apellidos parecen coincidir con los de la abuela materna del fotógrafo (Sánchez Biezma). José Sánchez Biedma había nacido entre 1828 y 1831,¹⁰¹ por lo que podría tratarse de un primo teniendo en cuenta la frecuencia con la que los apellidos adoptaban diversas grafías en el siglo XIX.

⁹⁸ El daguerrotipo, sujeto a una licencia en Gran Bretaña, fue menos utilizado en este país, donde se favorecieron más otros procesos basados en negativos-papel.

⁹⁹ GERARDO KURTZ, “Charles Clifford: aeronauta y fotógrafo (1850-1852), en LEE FONTANELLA Y GERARDO KURTZ, *Charles Clifford: fotógrafo de la España de Isabel II*, (Madrid: Ediciones El Viso, 1996), 41-69.

¹⁰⁰ MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, “El fotógrafo de la Comisión Científica del Pacífico: Rafael Castro Ordóñez, en *Pacífico Inédito (1862-1866)*, M^a Ángeles CALATAYUD ARINERO, Miguel Ángel PUIG-SAMPER eds. (Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, Lunwerg Editores S. A., Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992), 30.

¹⁰¹ Para más información sobre José Sánchez Biedma, véase: “José Sánchez Biedma”, GRUPO DE INVESTIGACIÓN DEL CUENTO ESPAÑOL DEL SIGLO XIX “GICES XIX”, consultado el 19 de junio de 2017, <http://gicesxix.uab.es/showAutor.php?idA=401>

En cuanto a Charles Clifford, falleció el día de año nuevo de 1863, apenas unos meses después de los preparativos de la expedición.¹⁰²

Los preparativos realizados por Charles Clifford se encuentran bien documentados. La primera noticia que se tiene de este encargo y colaboración es la carta con fecha 18 de julio de 1862 en la que Patricio María Paz y Membiela confirma la llegada a la capital de España de algunos de los instrumentos encargados por Charles Clifford en Londres¹⁰³. Un día más tarde, el presidente de la comisión vuelve a escribir para solicitar de su interlocutor Luis Guarnerio que le recuerde a D. Pedro—posiblemente Pedro Sabau— que se le había prometido el cargo de fotógrafo del Ministerio de Fomento a Charles Clifford en el momento en que llegaran los materiales que había encargado en Londres.¹⁰⁴ Una semana más tarde, el 26 de julio, será el propio Charles Clifford quien escribirá para informar de la salida para Cádiz de los instrumentos y materiales encargados. Conforme a la carta, la mayoría de estos habían salido rumbo a Cádiz la noche antes y viajaban con Castro; el resto estaba programado que saliera al día siguiente, el 27 de julio, en diligencia¹⁰⁵. Puesto que existen al menos tres imágenes tomadas en Madrid, que actualmente se conservan en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro y que forman parte del álbum con el que los comisionados obsequiaron al emperador Pedro II durante su visita a Brasil, parece más que probable que Charles Clifford formara brevemente a Castro antes de partir de la capital de España durante aquellos últimos días de julio [figs. 2.2, 2.3]. Las imágenes, tomadas en el corazón del Madrid de Carlos III, sugieren una toma de contacto entre ambos hombres. Por otra parte, no dejan de ser interesantes por su temática; a tono con el carácter renovador del proyecto, muestran elementos emblemáticos del siglo XVIII español, que la misión deseaba emular. Dos días después el fotógrafo británico informa por carta de su salida hacia Cádiz con el propósito de hablar personalmente con Patricio María Paz y Membiela, a quien deseaba poner al corriente de los adelantos que le había explicado a Castro.¹⁰⁶ El 30 de julio Patricio María Paz y Membiela informa en una carta de que espera la llegada de Charles Clifford, que deseaba probar todos los

¹⁰² LEE FONTANELLA, "Estancia y actividades del fotógrafo Clifford en España", en FONTANELLA y KURTZ, *Charles Clifford*, 11-40.

¹⁰³ AGA, legajo 6515. PATRICIO MARÍA PAZ Y MEMBIELA, "Carta en la que se confirma la llegada de los instrumentos adquiridos en París y Londres", 18 de julio de 1862.

¹⁰⁴ AGA, legajo 6515. PATRICIO MARÍA PAZ Y MEMBIELA a Luis Guarnerio recordándole la recompensa que en pago a sus servicios se le había prometido a Charles Clifford, 19 de julio de 1862.

¹⁰⁵ AGA, legajo 6515. [CHARLES] CLIFFORD, "Carta en la que comunica la salida de los instrumentos y materiales fotográficos rumbo a Cádiz", 26 de julio de 1862.

¹⁰⁶ AGA, legajo 6515. [CHARLES] CLIFFORD, "Carta en la que comenta que parte del papel Bristol se dejaba en Madrid, y comunica la salida de los instrumentos y materiales fotográficos rumbo a Cádiz y que él viaja a dicha ciudad para informar personalmente al presidente de la comisión", 28 de julio de 1862.

instrumentos antes de que se embarcaran; asimismo, comenta el enorme gasto que había supuesto el equipo y materiales fotográficos. Una vez más, resulta evidente la importancia otorgada al fotógrafo en el contexto de la expedición. Además, culpa de todos los problemas ocasionados por la fotografía a Castro, al que califica de “informal”¹⁰⁷. El tono de Paz y Membiela parece ser fruto del estrés de los últimos preparativos de la expedición, pues sus quejas también afectan al antropólogo Almagro, que todavía no había llegado a Cádiz. Sin embargo, el carácter de Castro sería objeto de comentario también por parte de sus compañeros a lo largo del viaje. Con todo, en su última carta, Patricio María Paz y Membiela recomienda una vez más la recompensa a Charles Clifford por los magníficos servicios prestados y en agradecimiento por su contribución al éxito de la expedición. Comenta cómo el fotógrafo británico había probado no sólo los instrumentos, sino también los materiales o “ingredientes” adquiridos (químicos); además, había dado instrucciones sobre su almacenamiento en la nave. Debe destacarse que menciona que no sólo había instruido a Castro, sino también a algún otro miembro de la comisión científica¹⁰⁸. No existe, sin embargo, mención alguna al trabajo fotográfico de ningún otro miembro de la expedición en ninguno de los diarios o cartas que se conservan, si bien el Museo de Ciencias Naturales conserva una pequeña colección de fotografías técnicamente deficientes y en un formato más pequeño de varios individuos y una cabaña que quizá podrían haber sido tomadas por este hipotético “iniciado”. El documento especifica que la formación que el británico le facilita a Castro es “en vistas”¹⁰⁹, lo que tiene sentido si se tiene en cuenta que el fotógrafo madrileño trabajaba como retratista de *carte de visite* en un estudio. Este detalle resulta significativo pues sugiere que esta era la única experiencia fotográfica con la que Castro contaba. La experiencia en estudio era sin duda limitada para el trabajo requerido en la expedición, que se realizó fundamentalmente en el exterior. Esto significaba enfrentarse a condiciones lumínicas complejas y trabajar bajo condiciones atmosféricas cambiantes que modificaban el comportamiento de los materiales, por no mencionar el difícil emulsionado de las placas de colodión que debía de realizarse, sin luz, momentos antes de la exposición, generalmente en una tienda de campaña. El joven

¹⁰⁷ AGA, legajo 6515. PATRICIO MARÍA PAZ Y MEMBIELA a Pedro Sabau comentando los problemas surgidos con la fotografía debido a la informalidad de Rafael Castro y que espera la llegada de Charles Clifford, que desea probar los aparatos antes de embarcarse, 30 de julio de 1862.

¹⁰⁸ AGA, legajo 6515. PATRICIO MARÍA PAZ Y MEMBIELA al Director General de Instrucción Pública solicitando una recompensa para Charles Clifford en pago a su celo profesional en la preparación de los trabajos fotográficos de la expedición, 10 de agosto de 1862.

¹⁰⁹ AGA, legajo 6515. PAZ Y MEMBIELA al Director General de Instrucción Pública solicitando una recompensa para Charles Clifford, 10 de agosto de 1862.

Carl Bismarck, fotógrafo de la Expedición Eulenberg, también recibió formación complementaria previa al viaje, si bien su instructor Albert Grundner trabajaba en estudio.¹¹⁰ Esta nueva etapa de la corta formación que recibiera Castro por parte del fotógrafo británico también ha dejado su huella a través de cuatro fotografías tomadas en Cádiz antes de la partida, que asimismo se conservan como parte del álbum con el que se obsequió al emperador de Brasil. [figs. 2.4, 2.5, 2.6, 2.7]. Estas imágenes parecen explorar el rendimiento de las lentes y la representación fotográfica del espacio. Particularmente las dos fotografías de la Alameda Apodaca, una de ellas realmente de la Iglesia del Carmen, resultan especialmente significativas dados los evidentes paralelismos que muestran respecto a imágenes de Charles Clifford, y sugieren de hecho que se trate realmente de ejemplares de la obra del fotógrafo británico [figs. 2.8 y 2.9]. En la datación de las imágenes de Clifford, tomadas de Gerardo Kurtz y Lee Fontanella¹¹¹, llama la atención la fecha de realización de la fotografía de la Iglesia del Carmen, que prácticamente coincide con las de la estancia de Clifford en Cádiz con motivo de la partida de la Expedición. Con fecha 20 de agosto, el británico enviaba una nueva carta en la que exponía que existía un error en el total de las facturas, que ascendía a 12.224 reales de vellón, y no a 10.820, como figuraba en la documentación.¹¹² Sólo se sabe que cobró 2.000 reales por su trabajo como instructor de Castro y otras tareas adicionales.¹¹³ Diez semanas antes de su fallecimiento, Charles Clifford se encontraba fotografiando la revista de tropas y la inspección de la construcción de las fragatas *Zaragoza* y *Gerona* en Cartagena.¹¹⁴ Resulta poco probable que a esas fechas hubiera conseguido cualquier recompensa al margen de esta modesta cantidad, a pesar de su encomiable labor y el apoyo incondicional del director de la expedición en recompensa a sus servicios.

Existen varios listados de instrumentos y materiales fotográficos que nos permiten comprender la evolución del proyecto. En primer lugar, se conserva una relación de objetos que se debían de adquirir en París.¹¹⁵ Pero sabemos por la

¹¹⁰ FRIEDRICH A. [CONDE] EULENBERG a Alexander von Schleinitz [Ministro de Asuntos Exteriores], 10 de enero de 1860, en DOBSON, "Unintended Consequences: Photography and the Prussian East Asian Expedition, 261.

¹¹¹ LEE FONTANELLA Y GERARDO KURTZ, *Charles Clifford: fotógrafo de la España de Isabel II* (Madrid: Ediciones El Viso, 1996).

¹¹² AGA, legajo 6515. [CHARLES] CLIFFORD al Ministro de Fomento comunicando que existe un error en las facturas de los materiales fotográficos de la expedición, por lo que ruega que se le reembolsen 1.404 reales de vellón, 20 de agosto de 1862.

¹¹³ LEE FONTANELLA, "Estancia y actividades del fotógrafo Clifford en España", en FONTANELLA y KURTZ, *Charles Clifford*, 31.

¹¹⁴ FONTANELLA, "Estancia y actividades del fotógrafo Clifford en España", en FONTANELLA y KURTZ, *Charles Clifford*, 191.

¹¹⁵ AGA, legajo 6515. "Nota de los objetos que deben comprarse en París en casa del comerciante naturalista Mr. Archiles Deyrolle, Rue de Monnasa, 19", en PUIG-SAMPER, *Crónica de una expedición*, 445-47.

documentación que se conserva que parte del equipo y materiales de la Expedición procedía de París mientras otra parte habría sido adquirida por Charles Clifford en Londres.¹¹⁶ Asimismo, una breve e informal nota de Castro nos permite saber que otra parte del equipo y materiales era suyo, destacando una lente para retratos “Dalmayer” (Dallmeyer) que, efectivamente, falta en el inventario de los materiales que se conservaban en el Museo de Ciencias Naturales tras la Expedición.¹¹⁷ Es quizá este último inventario la mejor documentación con la que contamos para comprender la naturaleza del equipo y materiales definitivos. La primera relación de instrumentos y materiales que se debía adquirir en París incluía todo tipo de instrumentos propios de la fotografía de campaña y de estudio. El equipo del fotógrafo constaba de dos cámaras de fuelle, una para placas de formato 18 x 24 y la otra de cuarto de placa que también disponía de un pie de campaña. Las cámaras constaban de varios objetivos, incluido un voigtländer, considerado uno de los más avanzados de la época. Se hace alusión a dos tiendas de campaña con mesa totalmente preparadas para evitar la entrada de luz, que se utilizaban para emulsionar las placas en los momentos previos a la exposición. Pero, también existen otros instrumentos propios del estudio, como “dos apoyacabezas de hierro, uno grande y otro pequeño”. Se proyectó desde un principio la producción de negativos, pero también de positivos tal y como sugieren las seis prensas para positivos y una resma de papel albuminado que aparecen en la lista. También es interesante observar que se incluyeron quinientos cristales de tarjeta y estereoscopio, formatos muy populares entre el gran público¹¹⁸, lo que quizá sugiere una dimensión popular del proyecto fotográfico de esta expedición. Sin embargo, se desconoce la existencia de ninguna estereoscopía del viaje y las escasas *carte de visite* que se conservan parecen haber sido producidas, con excepciones, por estudios locales. El listado de objetos de la Expedición que en 1866 se conservaba en el Museo Nacional de Ciencias Naturales sugiere que el equipo para realizar estereoscopías nunca se llegó a adquirir.¹¹⁹ La adquisición de instrumentos y materiales en París fue interrumpida por la enfermedad y

¹¹⁶ AGA, legajo 6515. PATRICIO MARÍA PAZ Y MEMBIELA a Pedro Sabau, Carta en la que se confirma la llegada de los instrumentos adquiridos en París y Londres, 18 de julio de 1862.

¹¹⁷ AGA, legajo 32/16418. [RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ], “Nota del material fotográfico”, 19 de junio de 1862.; AGA, legajo 6515. [PATRICIO MARÍA PAZ Y MEMBIELA, MARIANO DE LA PAZ GRAELLS], “Inventario de objetos de la Comisión Científica del Pacífico almacenados en el Museo de Ciencias Naturales con fecha noviembre de 1866 ratificado por el presidente de la comisión receptora que los pone a disposición de Marcos Jiménez de la Espada y Francisco de Paula Martínez y Sáez encargados de escribir la historia del viaje”, 14 de noviembre de 1866 a 29 de noviembre de 1866.

¹¹⁸ *La Correspondencia de España*, uno de los diarios más populares de la época y en el que aparecían la mayor cantidad de publicidad, anuncia con frecuencia durante aquellos años la venta de estereoscopías de viajes y de tipos humanos. Este tipo de anuncio es el más habitual en el campo fotográfico de la época. “Vistas de Estereoscopio. Acaba de llegar gran surtido de todos países y grupos en el depósito para artes y oficinas. Calle de la Montera, 20”. “Vistas de Estereoscopio”, *La Correspondencia de España*, 20 de enero de 1862.

¹¹⁹ AGA, [PAZ Y MEMBIELA, GRAELLS], “Inventario de objetos de la Comisión Científica del Pacífico almacenados en el Museo de Ciencias Naturales con fecha noviembre de 1866”

posterior dimisión de Rafael Fernández de Moratín, conforme a la carta escrita por M. Bonet desde la capital francesa¹²⁰. Si bien se desconoce, por tanto, qué instrumentos y materiales se adquirieron finalmente en la capital francesa, sí se sabe, sin embargo, que las medidas de las cámaras descritas no se corresponden con las placas que se utilizaron durante la expedición, que oscilan entre los 255 x 305 mm y 203 x 153 mm.¹²¹ Por tanto, las cámaras fueron, con toda probabilidad, adquiridas por Charles Clifford en Londres, lo que tiene sentido si se tiene en cuenta que el fotógrafo británico explicó “los adelantos nuevos que no entendiera” a Castro antes de su partida¹²², lo que parece hacer referencia al equipo y sus objetivos. Llama la atención como en la correspondencia mantenida por el británico se alude al cartón Bristol (similar a la cartulina de calidad para Bellas Artes), que Clifford compró en grandes cantidades por petición expresa de Castro, y parte del cual se dejó depositado en Madrid. El papel Bristol se utilizaba como soporte para ilustración y pintura, siendo muy popular entre los artistas desde el siglo XIX por su excepcional calidad. La compra de estos materiales podría responder quizá a la voluntad de realizar dibujos. Sin embargo, no existe apenas ningún ejemplo de actividad pictórica durante el viaje si bien sabemos que Castro realizó algunos dibujos, bien para la expedición, bien a título personal.¹²³ Nos inclinamos a pensar que estos cartones fueron adquiridos para montar las albúminas, de por sí muy finas, pues estos positivos fotográficos montados existieron como demuestra el álbum que le fue ofrecido al emperador del Brasil. Se sabe además que Castro llegó a exponer algunas de sus caricaturas y sus fotografías en su camarote, por lo que necesitó cartones, bien para los dibujos, bien para montar las albúminas.¹²⁴ Y existen múltiples fotografías montadas sobre este tipo de papel en el Museo Nacional de Antropología y en el Museo Nacional de Ciencias Naturales, que posiblemente fueron en origen parte de álbumes, tal y como describe el estudio sobre los positivos de la restauradora Rosina Herrera Garrido¹²⁵. Finalmente, el inventario de los materiales que se conservaba en el Museo de Ciencias

¹²⁰ AGA, M. BONET al Director de Instrucción Pública comunicándole la enfermedad de Rafael Fernández de Moratín y su intención de dimitir.

¹²¹ CELIA MARTÍNEZ, JESÚS MUÑOZ, “Digitalización del patrimonio fotográfico e investigación: la metodología empleada para la reproducción digital de la colección de placas de vidrio de colodión húmedo, custodiada en el Museo de Ciencias Naturales, CSIC (MNCN-CSIC), en *Imagen, cultura y tecnología: primeras jornadas [Madrid, 1-5 julio 2002]*, MARÍA PILAR AMADOR CARRETERO ET AL. COORDS. (Madrid: Editorial Archiviana, Universidad Carlos III), 106.

¹²² AGA, legajo 6515. [CHARLES] CLIFFORD. “Carta en la que comenta que parte del papel Bristol se dejaba en Madrid, y comunica la salida de los instrumentos y materiales fotográficos rumbo a Cádiz y que él viajaba a dicha ciudad para informar personalmente al presidente de la comisión”, 28 de julio de 1862.

¹²³ AMN, Campaña del Pacífico, Cartas del guardia-marina D. Joaquín Bustamante y Quevedo, años de 1862 a 1867, signatura 1412/000. JOAQUÍN DE BUSTAMANTE Y QUEVEDO a su madre describiendo el paso del Cabo de Hornos y Valparaíso, 16 de mayo de 1863; RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Comisión Científica del Pacífico: Valparaíso, 30 de junio de 1863”, *El Museo Universal*, 20 de septiembre de 1863, 300.

¹²⁴ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Comisión Científica del Pacífico: Valparaíso, 30 de junio de 1863, 300.

¹²⁵ AMNCN, ROSINA HERRERA GARRIDO, “Conclusión del fondo de positivos de la expedición al Pacífico”.

Naturales al finalizar la Expedición¹²⁶ nos permite saber que se utilizaron dos cámaras, “una... grande con objetivos, tres chasis para negativos y funda de baqueta”, y otra de “media placa... y cuatro chasis negativos” cuyo objetivo no se conservaba, posiblemente porque se había utilizado el Dallmeyer propiedad de Castro. Aparecen asimismo una importante cantidad de placas de cristal de varias medidas: extra placa, cuarto de placa doble y media placa así como 17 cajas que contenían 280 negativos. Llama la atención la existencia de un “fondo pequeño”, posiblemente para la realización de retratos. El listado es muy exhaustivo y por tanto de interés para los historiadores de la técnica fotográfica en el siglo XIX, pues permite conocer las herramientas que se utilizaban, más allá del trípode de madera, el fuelle y el paño de terciopelo negro (véase apéndice).

Conforme al artículo 15 de las instrucciones de trabajo para los miembros de la comisión, la labor del dibujante y fotógrafo parece de índole científica. Así:

... El dibujante y fotógrafo tendrá a su cargo representar por los medios que se estime más conveniente los objetos que le designe el Presidente, el cual dará preferencia a aquellos que pierden el colorido o se deforman por los medios de conservación que se tengan que emplear; acompañará en sus expediciones a los individuos encargados de recolectar, para sacar vistas de montañas, cortes de terreno, aspecto general de la vegetación, etc.¹²⁷

Sin embargo, estas clásicas instrucciones, al igual que las ya comentadas anteriormente que facilitó Graells, se encuentran en franca contradicción con la extensa producción de Castro en tierras americanas, como se verá a lo largo de este trabajo. No existe, que sepamos, ningún dibujo o fotografía que reproduzca ningún espécimen susceptible de deformarse durante su proceso de conservación. Se conservan, por el contrario, escasísimos dibujos de piezas arqueológicas y populares procedentes de museos locales que no se podían adquirir y que eran susceptibles de ser fotografiados. Asimismo, todo apunta a que Castro sólo acompañó excepcionalmente a los científicos durante sus expediciones; por el contrario, parece haber trabajado fundamentalmente en solitario captando paisajes naturales, humanos y urbanos. Por el contrario, como se verá

¹²⁶ AGA, [PAZ Y MEMBIELA, GRAELLS], “Inventario de objetos de la Comisión Científica del Pacífico almacenados en el Museo de Ciencias Naturales con fecha noviembre de 1866”

¹²⁷ “Reglamento para el régimen de la comisión de profesores de ciencias naturales agregada a la expedición marítima del Pacífico”, en PUIG-SAMPER, *Crónica de una expedición*, 442-43.

más adelante, la actividad de Castro como fotógrafo de la expedición parece entenderse mejor en el contexto de una tradición, visible en los registros gráficos de la Expedición de Alejandro Malaspina y otras de finales del XVIII, y aparece también asociada a los viajes pintorescos que durante el Romanticismo especialmente registraron y divulgaron lo desconocido, bien en casa, bien en los lugares más lejanos y exóticos. Asimismo, la sociedad decimonónica muestra una gran curiosidad por todo lo que le rodea, como bien puede advertirse en las revistas ilustradas de la época. Esta mirada no es quizá característica de los proyectos científicos, pero sí forma parte de los diarios de viaje de toda expedición. Es necesario recordar que en la organización de la expedición del cuerpo de marina se designó un cronista encargado de recoger “usos y costumbres de los países que se visiten con noticias históricas y estadísticas”,¹²⁸ labor que la Marina tenía gran interés en realizar pero que finalmente sólo asumió (parcialmente) con éxito el oficial, Mayor General de la Escuadra del Pacífico, Joaquín Navarro y Morgado. Castro parece recoger, a través de sus imágenes y de sus crónicas, todo tipo de noticias de las tierras que visita, elaborando una crónica visual de interés para cualquier expedición, científica o militar, o cualquier viaje. Esto no impide que en ocasiones sus fotografías demuestren una vocación claramente científica, o que estas imágenes pudieran encajar como imágenes de contenido científico (documento, imagen-información) en las expectativas de los comisionados.

Se podría concluir que también en materia fotográfica contó la organización de la comisión con uno de los mejores profesionales de su época: el británico Charles Clifford. Clifford, que había trabajado para la aristocracia, la casa real y algunas de las más grandes empresas españolas, además de para la reina Victoria. Colaboraba regularmente con *El Museo Universal*, importante revista gráfica de la época con la que más tarde también colaboraría Castro. El fotógrafo de la expedición contó así con un costoso equipo fotográfico de última generación y con la formación necesaria para captar sus imágenes. Conforme a las instrucciones, que comprenden fotografía y dibujo, la labor del artista de la expedición era de carácter puramente científico, lo que parece en franca contradicción con el *corpus* fotográfico legado por Castro. Con todo, el trabajo del fotógrafo madrileño se encuentra inscrito en una larga tradición expedicionaria y viajera, en boga en su propia época. Algunas de estas imágenes tenían

¹²⁸ AMN, signatura AMN 1532.002, 3. “R. O. junio 1862, Instrucciones: previene el modo de hacer la navegación y algunas observaciones sobre saludos en los puertos de la República del Perú”.

una clara vocación científica mientras la mayoría podían posiblemente encajar como imágenes-información en los intereses de los comisionados. .

La Guerra del Pacífico, el fin de la empresa expedicionaria

El Panhispanismo es un movimiento complejo que se encuentra aún lejos de ser comprendido en su totalidad. En él hubo cabida para nacionalismos contrapuestos: el liberalismo avanzado español alentó una estrategia amistosa, mientras que los liberales moderados y los absolutistas fueron muy sensibles a las ofensas a los honores patrios y exaltadores del prestigio nacional, por lo que abogaron por el intervencionismo en los asuntos internos de las repúblicas americanas. Así, el gobierno de Leopoldo O'Donnell se vio inmerso en un campo de fuerzas opuestas, y optó por adoptar simultáneamente ambas políticas contradictorias, de aproximación amistosa y de agresión militar.¹²⁹ La misma expedición, que a la escuadra naval había agregado una comisión científica, expresaba las contradicciones de la ideología imperante.

Así, por un lado, se deseaba establecer nuevas bases de cooperación a través de unos embajadores militares y culturales; pero, más aún con el paso de los meses, algunos de ellos—entre los que se podría situar posiblemente a Castro—y de los miembros de la escuadra naval mostraron una actitud agresiva.¹³⁰ La preocupación ante este rumbo político es visible en el *Diario de operaciones* del ya mencionado Joaquín Navarro y Morgado:

... Es también importante variar de política, o al menos de la que seguimos nosotros, separatista y aviesa; antes al contrario cultivar estrechas relaciones de amistad con pueblos tan identificados con nosotros por tradiciones de raza, de religión y de costumbres; en pueblos en que por más que se diga no nos faltan simpatías aunque hagamos cuánto de nuestra parte depende no sólo para destruirlas... para crear oportuno sentimiento, simpatías que hábilmente fomentadas contribuirían a un resultado que la América y la España sensata anhelan. Estas buenas relaciones constituyen una verdadera necesidad. Pero me separo del objeto...¹³¹

¹²⁹ LEONCIO LÓPEZ-OCÓN, "Una empresa científica ultramarina en el Madrid de 1862", 13.

¹³⁰ LÓPEZ-OCÓN, "Una empresa científica ultramarina en el Madrid de 1862", 14.

¹³¹ AMN, signatura AMN 0363, Ms. 0808/000. JOAQUÍN NAVARRO Y MORGADO, *Diario de operaciones*, 106b.

Efectivamente, a pesar de las intenciones de acercamiento amistoso de la expedición naval y científica, la década de 1860 supuso una vuelta atrás en las relaciones entre España y sus antiguas colonias americanas. La tarea de aproximación no resultaría fácil: España había recuperado el estatus de metrópoli colonial durante cuatro años en la República Dominicana (1861-65) y había intervenido en México (1862), lo que había sido interpretado como una amenaza por las repúblicas americanas. La Guerra del Pacífico (1864-1866), sería la última de estas aventuras militares y quizá la más agresiva.

Si bien se ha propuesto que existen múltiples razones que condujeron al gobierno a emprender la ofensiva y tomar las islas guaneras de Chíncha, lo que sitúa este hito histórico en el contexto de otras campañas militares como África, México o Santo Domingo, parece necesario sin embargo apuntar que la documentación reservada que se conserva en el Museo Naval parece apoyar otras muy distintas. Conforme a esta documentación, la voluntad del gobierno habría sido ajena a los acontecimientos que ocurrieron pues, si bien en el proyecto original se perseguía a ultranza la protección de los españoles en tierras americanas, tras los sucesos de Talambó se buscó prolongar a toda costa las relaciones de amistad entre los países y evitar el conflicto. En términos generales, la política que se buscaba en América era de acercamiento:

... Quedan siempre hondos recuerdos y profundas impresiones en los pueblos cuando se realizan acontecimientos de tan [sic] trascendencia. Las prevenciones engendradas por una larga dominación por más justa y benéfica que fuera, los odios que nacen de una lucha prolongada no se extinguen más que a merced de una política recta y firme a la par que benévola. El gobierno de S.M. la ha adoptado y la sigue con perseverancia, pero no daría los frutos que deben esperarse si no estuviese apoyada por el ascendiente que dan la fuerza y superioridad en todas las relaciones políticas. Por eso es indispensable que el pabellón glorioso de España aparezca de nuevo con su antiguo esplendor en los mares donde hace tiempo no ha sido saludado por los hijos de esta noble nación, y no ha podido prestarles por lo mismo todo el amparo y protección que la Reina y su gobierno quieren darles...¹³²

¹³² AMN, CALDERÓN COLLANTES [MINISTRO DE ESTADO] al jefe de la escuadra Luis Hernández Pinzón, 16 mayo de 1862, 1.

Para conseguir el éxito anhelado el gobierno español diseñó una estrategia de propaganda que descansaba en la presencia de la escuadra en aguas del Pacífico, lo que debía de servir para proyectar la imagen de una España moderna y poderosa:

*...La marina española siempre noble, siempre bizarra, siempre ilustrada y culta renace con todo su brillo después de largo tiempo de postración y de abandono. Conocida en Europa y en África, donde han reverdecido sus laureles y ha reanimado el recuerdo de sus pasadas glorias, va a darse a conocer de nuevo en el remoto continente que descubrieron nuestros mayores y civilizaron los principios religiosos y sociales que llevaron a ellas. Su conducta será hoy tan noble, tan activa, tan inteligente y vigorosa como fue en las antiguas edades porque el genio español decaído algún tanto por una serie prolongada de contrariedades e infortunios recobra su perdida fuerza para ostentarla con nueva lozanía en ambos hemisferios...*¹³³

Asimismo, el proyecto parece basarse en la labor de una serie de “embajadores”, oficiales de alto rango que debían trabar relaciones con personajes influyentes de las élites locales para asegurarles las intenciones amistosas del gobierno de España.

... El espíritu de partido unas veces, la ignorancia otras, y tal vez los manejos del extranjero han procurado difundir sobre este punto ideas absurdas para mantener vivas la desconfianza y aún la aversión que la guerra llamada de la independencia dejó grabadas en los ánimos. La reincorporación de Santo Domingo ha sido presentada como un principio de restauración de la dominación española en América y la expedición a México se miró por algunos acaso de buena fe como la persecución de un sistema de absorción y de engrandecimiento [...] La España no deseaba recobrar a Santo Domingo y nada hizo para conseguirlo.

[...]

La injusta prevención activamente difundida contra las intenciones de España se ha desvanecido por entero. No han ido allí sus armas a exigir el reconocimiento de derechos dudosos ni la reparación de daños y agravios simulados. No ha ido a intervenir en las cuestiones interiores ni a sustituir su voluntad al voto libre de los mexicanos [...] Ha ido más bien para hacerse conocer a las nuevas generaciones [...]

¹³³AMN, CALDERÓN COLLANTES [MINISTRO DE ESTADO] al jefe de la escuadra Luis Hernández Pinzón, 16 mayo de 1862, 5.

*Fácil será al jefe de las fuerzas navales y a los subordinados difundir... que se comprenda que España lamenta sinceramente los prolongados padecimientos de aquellos pueblos hermanos y que sólo desea que alcancen épocas más serenas al abrigo de gobiernos sabios que den paz y seguridad...*¹³⁴

Ciertamente el Perú constituía un caso complejo, pues las negociaciones diplomáticas se encontraban en punto muerto y por otra parte la república americana se mostraba especialmente hostil hacia los súbditos españoles. El gobierno español deseaba mostrar buena voluntad aunque firmeza, si bien confiaba en que la presencia de la escuadra evitara conflictos:

... La República del Perú es una de las que más hostiles se ha mostrado a España en el último periodo [...] Conviene por lo mismo que en los puertos de aquella república se ostenten más las fuerzas de España y se haga comprender mejor su política de moderación y desinterés pero también de firmeza y energía si aquellos sentimientos no bastasen para destruir las prevenciones y extinguir los odios con tanta perversidad fomentadas.

No existiendo en Lima... agente diplomático o consultar, el jefe de las fuerzas navales y todos los oficiales de graduación procurarán entablar relaciones... con los hombres influyentes en la opinión para hacerles conocer la verdadera situación de España y la política de su gobierno y persuadirles de la necesidad en que están de establecer... una inteligencia amistosa y cordial o de prevenir o alejar por lo menos todo motivo de irritación o de rompimiento.

[...]

*No es probable que mientras permanezcan en el Pacífico las fuerzas navales se cometa el menor exceso contra los súbditos españoles, pero si esto aconteciera el jefe de aquella debe reclamar prontas y completas reclamaciones.*¹³⁵

Con todo, las instrucciones facilitadas al comisario especial Eusebio Salazar y Mazarredo con motivo de los Sucesos de Talambó resulta mucho más templada que las instrucciones originales de Hernández Pinzón. El gobierno buscaba “apurar [las vías]

¹³⁴ AMN, CALDERÓN COLLANTES [MINISTRO DE ESTADO] al jefe de la escuadra Luis Hernández Pinzón, 16 mayo de 1862, 2-3.

¹³⁵ AMN, CALDERÓN COLLANTES [MINISTRO DE ESTADO] al jefe de la escuadra Luis Hernández Pinzón, 16 mayo de 1862, 4-5.

diplomáticas hasta el punto que permita el decoro y la dignidad nacional”¹³⁶. En otras palabras, “... la misión... es de paz;... el gobierno quiere paz y buena inteligencia y por estos medios antes que por ningún otro la justa reparación a la que aspira...” que no era otra que un fallo ejecutorio que se extendiera adecuadamente a los perjuicios sufridos por los vascos de Talambó¹³⁷ y “la promesa solemne de que en lo sucesivo los súbditos españoles serán respetados y tratados por lo menos en sus personas y bienes como lo son en los dominios de España los peruanos; y el saludo de ordenanza del pabellón español”¹³⁸. Las instrucciones del Ministro de Estado también revelan una situación internacional y una economía contraria a un despliegue militar en el Pacífico:

... Sensible es que cuando el gobierno de S.M. está verificando grandes esfuerzos para pacificar la isla de Santo Domingo cuya insurrección aún está bastante distante de haber sido sofocada, y cuando el estado de Europa hace desear tener reunidas todas las fuerzas navales para acudir a donde las eventualidades lo exijan, acontecimientos en lejanos países obliguen a distraer una parte de ellas y a levantar para sus atenciones fondos de alguna consideración en las circunstancias en las que se encuentra el tesoro público; pero sin embargo el referido gobierno siempre dispuesto a sostener a la altura que corresponde la honra nacional abre a V.E. nuevos créditos para atender a las necesidades de esa escuadra no dudando que penetrado de las grandes obligaciones que en la actualidad pesan sobre el erario hará uso de dichos créditos con la mayor prudencia limitando los gastos de esas fuerzas a lo puramente indispensable...¹³⁹

Las acciones emprendidas parecen, por el contrario, fruto del carácter del comandante general de la escuadra Pinzón, apasionado, irreflexivo y díscolo, según aparece perfilado tanto en su juicio de residencia como en múltiples anécdotas del viaje, como la visita a Punta Arenas, que fue motivo de queja por parte del gobernador local. Existían, en efecto, instrucciones para elevar la reclamación a una acción militar:

¹³⁶AMN, signatura AMN 1532.002, 4. “Aprueba las disposiciones tomadas por el General en el conflicto con el Perú y acompaña copias de las instrucciones que dio el Ministro de Estado a D. Eusebio Salazar y Mazarredo para el arreglo de las dificultades pendientes con el Perú”, 11 de febrero de 1864.

¹³⁷ AMN, signatura AMN 1530.005. PRIMERA SECRETARÍA DE ESTADO, DIRECCIÓN POLÍTICA a Eusebio Salazar y Mazarredo, tratando los sucesos de Talambó, 11 febrero de 1864. 3,4.

¹³⁸ AMN, signatura AMN 1530.005. PRIMERA SECRETARÍA DE ESTADO, DIRECCIÓN POLÍTICA a Eusebio Salazar y Mazarredo, instrucciones reservadas complementarias a otras anteriores, 11 febrero de 1864, 5.

¹³⁹ AMN, signatura AMN 1532.002. “Aprueba las disposiciones tomadas por el general en el conflicto con el Perú y acompaña copias de las instrucciones que dio el Ministro de Estado a D. Eusebio Salazar y Mazarredo para el arreglo de las dificultades pendientes con el Perú”, 11 de febrero de 1864, 4.

*... Los súbditos de la reina deben permanecer siempre extraños a todas las discordias interiores, pero cuando observen una conducta circunspecta y obediente a la ley y sin embargo sean objeto de violencias o de persecuciones, las protestas deberán ser enérgicas y después que el gobierno conozca las causas que la han producido, la acción la seguirá de cerca para que no quede la menor duda de que ha llegado a término la violencia contra los españoles por más grande que sea la generosidad y más cordial la benevolencia que el gobierno de S.M. quiera mostrar a todos los pueblos hispanoamericanos. Si por desgracia ocurriese algún acontecimiento grave... sus representantes [de España] deberán encontrar en el jefe de las fuerzas navales todo el apoyo, toda la cooperación enérgica que pueda prestarles para una inmediata reparación...*¹⁴⁰

Sin embargo, Joaquín Navarro y Morgado, a bordo de la *Resolución*, anota en su diario cómo Pinzón obró según su propio criterio en el conflicto:

*... En este día me participó S.E. el hallazgo, casual según me dijo, de un importantísimo documento de cuya lectura deduje que con ocupar las Islas de Chincha como lo habíamos hecho se había obrado de un modo enteramente contrario a los deseos del gobierno. Quiero prescindir del relato de las particularidades... por no ser de mi incumbencia...*¹⁴¹

En efecto, el juicio de residencia de Pinzón concluye que el comisario Salazar y Mazarredo y el General resolvieron apoderarse de las Islas de Chincha “bajo su exclusiva responsabilidad”¹⁴² cuando “semejante decisión exigía meditarse un tanto, pensando sus consecuencias, y el expediente [del juicio de residencia] ofrece materia para suponer que no se meditó bastante”¹⁴³. Pues, en efecto, según la R.O. de 11 de febrero de 1864:

... Se aprueba la detención de la Escuadra en Valparaíso y traza la línea de conducta que habría de observar en lo sucesivo y que, en resumen, estaba reducida a agotar los medios de conciliación por la vía diplomática y, llegado el caso, de reclamar

¹⁴⁰AMN, CALDERÓN COLLANTES [MINISTRO DE ESTADO] al jefe de la escuadra Luis Hernández Pinzón, 16 mayo de 1862, 1-2.

¹⁴¹ AMN, signatura 0363, Ms. 0808/000. JOAQUÍN NAVARRO Y MORGADO, *Diario de operaciones*, 101.

¹⁴² AMN, “[Juicio de] Residencia del General Pinzón”, 12 de julio de 1865, 170.

¹⁴³ AMN, “[Juicio de] Residencia del General Pinzón”, 12 de julio de 1865, 172.

al Comisario el auxilio de la Escuadra, anunciando al gobierno de la república el propósito de apelar a vías de hecho, con 48 horas de término y previas las demás formalidades prescritas en el derecho internacional, dar principio a las operaciones militares siendo objeto preferente el apresamiento de los buques y bombardeo de algún punto de la costa o islas en perjuicio de los intereses del gobierno respetando los de particulares...¹⁴⁴

El juicio de residencia llega a expresar desconcierto: “Esta precipitación... es en verdad difícil de explicar... ¿Qué dificultad ofrecía la intimidación y la espera de 48 horas? ¿Por qué se omitían fórmulas que con insignificante pérdida de tiempo dan fuerza a la razón e indican los deseos de conciliación y el derecho que asiste de la nación que lo emplea?”¹⁴⁵ Pues, incluso en el peor de los casos, Salazar y Mazarredo debía informar debidamente a los cuerpos diplomáticos de otros países, particularmente el de Francia, y expresar públicamente su pesar, pues “la reparación que se le obliga al gobierno español a aprovecharse por medio de la fuerza estaba de todo punto fuera del deseo del gobierno español y que manifestó a la Europa y a la América toda, [y] hará ver por qué agravios y por qué medios negativos se ha obligado a la España que quería y quiere siempre la paz a recurrir a medios coercitivos si bien autorizados por el derecho de gentes”.¹⁴⁶ Finalmente, el juicio subraya las consecuencias negativas que habían provocado las irreflexivas acciones de Pinzón, que afirma (en vano) haber sido engañado por el comisario Salazar y Mazarredo¹⁴⁷:

... Las consecuencias de los sucesos referidos no se hicieron esperar: el proceder de la Escuadra y la palabra reivindicación¹⁴⁸ fueron en poco tiempo conocidos en todo el continente americano: en vano el gobierno de España desaprobó pública y terminantemente una idea que jamás estuvo en su pensamiento; inútilmente

¹⁴⁴ AMN, “[Juicio de] Residencia del General Pinzón”, 12 de julio de 1865, 167-168.

¹⁴⁵ AMN, “[Juicio de] Residencia del General Pinzón”, 12 de julio de 1865, 174-175.

¹⁴⁶ AMN, PRIMERA SECRETARÍA DE ESTADO, DIRECCIÓN POLÍTICA, Dirección Política a Eusebio Salazar y Mazarredo, instrucciones reservadas complementarias a otras anteriores, 11 febrero de 1864, 2, 4.

¹⁴⁷ Luis Hernández Pinzón explica en una carta citada textualmente en su juicio de residencia que fue objeto de un engaño, y que por esta razón desobedeció las órdenes del gobierno: “¡Cuán lejos estaba yo de presumir que dicho documento era el más esencial y la clave de cuanto debía hacerse, y que se me ocultó maliciosamente con el fin de llevar a cabo sin embarazo alguno tomar las Islas de Chíncha que hace años estaba fija en el Sr. Mazarredo con el carácter de monomanía! Mi disgusto no conoció límites, mi corazón poseído del más vivo patriotismo no perdonaba el engaño...” Sin embargo el juicio de residencia afirma que el oficial conocía las órdenes pues, si bien Salazar y Mazarredo le había ocultado la R.O., éste sí conocía las instrucciones complementarias del Ministro de Marina en las que se describía las mismos medios de conciliación que debían agotarse y se prescribía el sistema de hostilidades y las circunstancias que debían precederlas. Véase: AMN, “[Juicio de] Residencia del General Pinzón”, 12 de julio de 1865, 179-188.

¹⁴⁸ Subrayado en el original.

explicó sus intenciones ajenas a todo espíritu de reconquista... el mal estaba hecho [...] uniéndose todos contra la antigua madre patria...¹⁴⁹

Con todo, curiosamente, la actitud del gobierno sería finalmente ambivalente respecto a los “pecados” de Pinzón, que aparentemente se perdonaron. De hecho, Pinzón fue nombrado Almirante de la Armada en 1881 y sus restos descansan hoy día en un panteón de marinos ilustres en Cádiz. Como aparece al final del juicio de residencia:

... La junta... declara que dado el feliz desenlace de la cuestión del Perú ofrece a los sucesos un prisma de consideración muy distinto a aquel bajo el que se verían si el resultado hubiera sido desfavorable [...] la indemnización del tratado resarce plenamente los gastos ocasionados al erario y proporciona medios de reemplazar la “Triunfo” y ha cabido a España y su armada la alta honra de resolver el problema de la navegación de buques de coraza que naciones más ricas en material y adelantos no han planteado [...] S. M. dice aprueba cuantas disposiciones ha adoptado V.E. examinadas a que los buques de todas las naciones... continúen verificando su cargamento de huano [sic por guano] como anteriormente... [pero] en ningún otro párrafo se emplea el término “aprobación” a pesar de que uno por uno va contestando a la carta en que el general daba cuenta de su ocupación de las Chinchas. Que con acuerdo del consejo de ministros previene S.M. se conserve la posesión; que le ha sido muy satisfactorio el comportamiento de todos en aquella operación y en la demostración que tuvo lugar en El Callao; que se den las gracias al comandante de la “Covadonga” y a su dotación haciéndose pública esta manifestación; todo esto se dice pero ni una palabra se encuentra con relación a las disposiciones del General y que a su personalidad se dedique. ¿Puede, sin embargo, deducirse que dicha R.O. envuelve aprobación tácita a aquellas operaciones? [...] La junta no es capaz de decidirlo y opina que sólo a V.E. [Ministro de Marina] toca interpretar el pensamiento de S.M...¹⁵⁰

A pesar del fracaso del proyecto, el anhelo de aproximación a los países de América surgiría nuevamente con fuerza en la década de los años ochenta, como

¹⁴⁹ AMN, “[Juicio de] Residencia del General Pinzón”, 12 de julio de 1865, 178-179.

¹⁵⁰ AMN, “[Juicio de] Residencia del General Pinzón”, 12 de julio de 1865, 198-203.

consecuencia de la crisis del 98, e incluso ha pervivido de alguna manera hasta nuestros días.

Conclusiones

A modo de conclusión, se puede afirmar que el gobierno de la Unión Liberal, en su proyecto científico-militar destinado a conquistar el prestigio internacional y sembrar de esperanza el corazón de la sociedad española, organizó esta comisión científica con suma premura. Sin embargo, es evidente que la fotografía fue rápidamente estimada como una parte esencial del proyecto. La renuncia del primer candidato, Rafael Fernández de Moratín, que alegó no sólo problemas de salud sino falta de confianza por parte del presidente de la comisión, Patricio María Paz y Membiela, unida al posterior examen de las capacidades de Castro, sugiere un alto nivel de exigencia en lo relativo a la fotografía. Es necesario destacar además que, tanto el diseño del equipo como su adquisición y la formación de Castro en lo tocante a los últimos adelantos de la técnica fotográfica y la práctica de la fotografía en el exterior, corrió a cargo del célebre fotógrafo británico Charles Clifford, el fotógrafo más importante de la España de la época muy próximo a los círculos oficiales. Es necesario mencionar, sin embargo, que existen discrepancias entre los objetivos trazados originalmente durante la organización de la expedición y el *corpus* fotográfico de Castro, pero también es necesario aclarar que su trabajo se encuentra inscrito en lo que podría esperarse del artista de una expedición entendida como un viaje. Ello no quita que algunas imágenes fueran claramente científicas, y otras fueran percibidas como “imágenes-información” susceptibles de interés para las ciencias.

Para valorar adecuadamente la importancia de su obra como artista científico de la Comisión Científica al Pacífico, es necesario estudiar su trabajo en el contexto de las expediciones españolas precedentes y con relación a aquellas expediciones científicas que contaron con un fotógrafo y que se realizaron pocos años antes, fundamentalmente por franceses y norteamericanos. Asimismo, es importante recordar en género del libro de viaje y de bellezas y monumentos que Castro debía conocer y que debió influir sobre su obra.

... So that we might go out with every help that could serve to make the result of our voyage entertaining to the generality of readers, as well as instructive to the sailor and scholar, Mr. Webber was pitched upon ... to embark with me ... enabling us to preserve and bring home, such drawings of the most memorable scenes of our transactions, as could only be expected by a ... skilled artist..¹

James Cook

Capítulo 3

La expedición y sus antecedentes

Introducción

El objetivo de este capítulo es contextualizar la expedición. Para ello se analizará la importancia de la imagen en la comunicación del conocimiento y el estatus de la fotografía y su relación con la ciencia y el espectáculo durante el siglo XIX. Se establecerá comparaciones con otras importantes expediciones de la época. Finalmente, se sitúa al artista y fotógrafo español en el panorama de la literatura de viajes de la época y de las expediciones científicas del siglo XVIII, particularmente la dirigida por Alejandro Malaspina, su antecedente inmediato en el contexto español.

La fotografía como *índex* y el problema de la fotografía como expresión artística

La fotografía ha sido considerada desde sus orígenes un espejo de la realidad. Tal y como afirma Ch. S. Pierce, la fotografía constituye un “índex”, es decir, “una representación por contigüidad física del signo con su referente”, a diferencia de los iconos—“que se definen sólo por una relación de semejanza”—o los símbolos” que,

¹ JAMES COOK, *The Three Voyages of Captain James Cook round the World* (London: Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1821, vol.5.), 93. https://books.google.es/books/about/The_Three_Voyages_of_Captain_James_Cook.html?id=h6UFAAAAMAAJ&redir_esc=y (Consultado el 23 de enero de 2016)

como las palabras, definen su objeto por una convención general”.² En palabras de Roland Barthes, “se diría que la foto lleva siempre su referente con ella” y “es realmente una emanación del referente”.³ Umberto Eco la describe como una “huella”.⁴

En la introducción a su conocida obra *China and its People* (London, 1873-74), el fotógrafo británico John Thomson comentaba que “la fidelidad de la imagen [fotográfica] permite la aproximación más exacta posible que se puede conseguir situando al lector ante la escena que es representada”.⁵ Se creía que la fotografía se obtenía de manera automática: la cámara, ya de por sí considerada como un instrumento de precisión, era el medio a través del cual “la naturaleza se pintaba a sí misma” por acción de los rayos del sol sobre la placa fotográfica. En 1845, el célebre crítico de arte John Ruskin afirmaba elocuentemente en una carta dirigida a su padre: “he tenido la suerte de conseguir unos bellísimos daguerrotipos de los palacios que he estado tratando de dibujar. Es casi lo mismo que llevarse los palacios”.⁶ En el siglo XIX la fotografía parecía negar la distinción entre naturaleza e imagen.⁷ Con todo, recientes estudios apuntan a una visión más matizada del automatismo del daguerrotipo y afirman que cuando Arago lo presentó ante la cámara de diputados de Francia, presentaba un objeto que obtenía una “transmutación” de la realidad, con una serie de “limitaciones” como la bidimensionalidad, el tamaño, el color o el estatismo, que precisamente contribuyeron a la fascinación de la sociedad por el nuevo invento.⁸ Estas limitaciones eran comunes a otras formas de arte tradicionales, como el dibujo, lo que sin duda facilitaría su aceptación. Pero posiblemente la mediación de una máquina, un instrumento como el microscopio a través del cual percibir el mundo, convertía la fotografía en una visión privilegiada.

Con todo, la existencia de sectores que defendieron la cámara fotográfica como instrumento de expresión artística suele dejarse en un segundo plano, pero resulta fundamental a la hora de comprender el escenario en el que se desarrollaba la práctica de la fotografía antigua. El clásico manual para fotógrafos del divulgador científico

² PHILIPPE DUBOIS, *El acto fotográfico: de la representación a la recepción* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1994), 42, 48.

³ ROLAND BARTHES, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A., 1994), 33, 142.

⁴ UMBERTO ECO, *De los espejos y otros ensayos* (Barcelona: Editorial Lumen, 1988), 15.

⁵ JOHN THOMSON, *China and Its People in Early Photographs: An Unabridged Reprint of the Classic 1873/ 4 Work* (New York: Dover Publications Inc., 1982), s. p..

⁶ JOHN RUSKIN a su padre, 15 de octubre de 1845, en JANE M. RABB, ed. *Literature and Photography: Interactions (1840-1990)*, (Albuquerque, University of New México Press, 1995), 112.

⁷ KEITH F. DAVIS, *Désiré Charnay, Expeditionary Photographer* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981), 2.

⁸ JOHN TRESCH, “The Daguerreotype's First Frame: François Arago's Moral Economy of Instrument”, *Studies in History and Philosophy of Science*, vol. 38 (2007), 467, consultado el 29 de febrero de 2015, doi: 10.1016/j.shpsa.2007.03.003

Gaston Tissandier, publicado originalmente como *La photographie* (París, 1878), dedica un capítulo a la fotografía como arte. Tras una breve introducción en la que comenta que los pintores generalmente no se dejaban llevar por su admiración por la fotografía y la consideraban una copia, “mera imitación, brutal en su veracidad”, “mero mecanismo... no arte”, afirma que para producir un buen negativo es necesario estudiar el sujeto, así como seleccionar y combinar los efectos de luz, para lo que es necesaria la intervención del sentimiento artístico. Por todo ello, el autor encuentra injusto negar a la fotografía un lugar entre las Bellas Artes.⁹ El fotógrafo Eugène Durieu, importante miembro de la *Société française de la photographie*, afirma que el fotógrafo puede elegir un punto de vista, concentrar el interés en un tema principal, controlar la distribución de la luz y ser selectivo en otros aspectos como cualquier otro tipo de artista.¹⁰ El propio Disderi, que como ya se ha mencionado anteriormente fue el creador del formato *carte de visite* y responsable así de la masificación del retrato de estudio, afirma en su libro *L'Art de la Photographie* (París, 1862) que la cámara puede manipularse como los pintores manipulan sus pinceles, y que su medio artístico es comparable a las técnicas de estudio de Ingres.¹¹ En la década de 1850, cuando Rafael Castro y Ordóñez es alumno de Léon Coignet en París, se publica *La Lumière*, revista de la *Société héliographique* dedicada a la fotografía. La *Société*, que cuenta entre sus miembros con el propio Coignet, está constituida por un grupo de fotógrafos, artistas, escritores, científicos y aficionados entusiastas del nuevo medio. La revista, dedicada a aspectos técnicos de la fotografía, debate también desde su primer número la posibilidad de que se la considere una forma de arte. Así, Francis Wey, que acude a las reuniones quincenales de la *Société*, publica una serie de artículos a través de los cuales defiende el carácter estético de la fotografía. Según indica Margaret Denton, para ello Wey defiende la unidad y armonía, así como la expresión de la sensibilidad artística. Sin embargo, las posibilidades estéticas no son aplicadas al daguerrotipo, que limitaba la capacidad de control del proceso y por tanto la toma de decisiones por parte del fotógrafo.¹²

El caso de la firma Mayer y Pierson contra Betbeder y Schwabbe, que copiaron y vendieron como propios sus retratos de Lord Palmerston y Cavour, ilustra de alguna manera la aceptación de la fotografía como arte. La firma, según describe Aaron Scharf

⁹ GASTON TISSANDIER, *A History and Handbook of Photography, Translated from the French by J. Thomson, F.R.G.S.* (New York: Arno Press, Inc., 1973), 314-317.

¹⁰ AARON SCHARF, *Art and Photography* (London: Penguin Books Ltd., 1986), 141.

¹¹ SCHARF, *Art and Photography*, 155-156.

¹² MARGARET DENTON, “Photography as Art in France in the Early 1850s”, *Art History*, vol. 25, n.5 (noviembre 2002): 623.

en su conocido estudio, exige la protección de sus imágenes fotográficas bajo las leyes de copyright francesas de 1793 y 1810 que se aplican a las artes; la decisión de la corte gala del 4 de julio de 1862 declara la fotografía un arte y su protección bajo los mismos estatutos que las otras expresiones artísticas. Aunque la decisión fue discutida por una serie de artistas, entre los que puede desatacarse la figura de Ingres, la corte rechazó la apelación el 28 de noviembre del mismo año. La decisión de las cortes francesas marca la aceptación legal de la fotografía como arte.¹³ Esta decisión aún se haría esperar en otros países, como España. Tres años antes, y ante la presión de la *Société française de la photographie*, el gobierno cede y autoriza un salón fotográfico en el marco de las exposiciones anuales que se celebran en el Palacio de la Industria de la capital francesa.¹⁴

Imagen y conocimiento

Durante el siglo XIX se consideró que la fotografía no sólo era el “espejo de la realidad” sino incluso capaz de percibir la realidad más allá de lo que ésta era visible a través de los ojos. La fotografía permite ver más allá del espectro visible, esto es literalmente cierto en el caso de la fotografía en papel que el científico francés Jean-Baptiste Biot, rival de François Arago, utilizó para estudiar la radiación química, por citar un ejemplo.¹⁵ Pero, como se desprende del clásico *La casa de los siete tejados* (Boston, 1851) del norteamericano Nathaniel Hawthorne, el daguerrotipo fue considerado un espejo capaz de ver, más allá de las apariencias, el espíritu del retratado.¹⁶

Como cualquier otro espejo la fotografía, y muy especialmente el daguerrotipo (sobre una superficie similar en la que fugazmente se puede observar la imagen un tanto fantasmagórica del objeto retratado) se consideraba un instrumento prodigioso a través del cual acceder a lo invisible. Ya en la antigua Grecia existía la creencia de que el reflejo podía robar el alma.¹⁷ Así, se produjo un miedo a la fotografía que, al parecer, existía por igual entre todos los pueblos del mundo, aunque ha sido tradicionalmente relacionado con los más primitivos, especialmente por los agentes del imperialismo.

¹³ SCHARF, *Art and Photography*, 152-153.

¹⁴ SCHARF, *Art and Photography*, 143.

¹⁵ THERESA LEVITT, “Biot’s Paper and Arago’s Plates: Photographic Practice and the Transparency of Representation”, *ISIS*, vol. 94, n. 3 (2003), 456-476, consultado el 28 de febrero de 2015, <http://www.jstor.org/stable/10.1086/380654>

¹⁶ NATHANIEL HAWTHORNE, *La casa de los siete tejados* (Madrid: Ediciones Rialp, S. A., 1997).

¹⁷ Para un completo estudio sobre los espejos, véase: SABINE MELCHIOR-BONNET, *Historia del Espejo* (Barcelona: Empresa Editorial Herder, S. A., 1994).

Para Freedberg, todas las culturas sienten temor ante el poder creador del artista y de las imágenes, pero se nos ha enseñado a reprimir tales creencias y respuestas.¹⁸ Entre los maoríes, por ejemplo, existía la creencia de que la fotografía robaba parte de la energía vital del sujeto e incluso podía causar la muerte.¹⁹ Pero en realidad, esta respuesta se encuentra en casi todas las zonas del planeta durante la introducción del medio fotográfico, y parece relacionada con el hecho de realizar retratos, no importa a través de qué técnica.²⁰ En Estados Unidos, por ejemplo, muchas personas no comprendían realmente el proceso fotográfico y lo confundían con la magia, con el telégrafo, o con el poder del sol, e incluso pensaban que la cámara era capaz de producir el retrato de alguien ausente.²¹ En el caso francés, se ha relacionado con una asimilación de la ciencia moderna a la alquimia, que la ciencia romántica no siempre desanimó.²²

Y así, se produjo también una convivencia de ciencia y pseudo-ciencia que hoy resulta quizá difícil de comprender. Ciertamente, la fotografía descubriría mundos nuevos a la sociedad del siglo XIX. A través de la fotografía se hicieron por fin visibles mundos antes desconocidos, particularmente lejanas tierras pobladas por gentes exóticas. A veces éstas estaban geográficamente próximas, pero no por ello resultaban familiares: el trabajo *Street Life in London*²³ que realizara John Thomson entre 1876 y 1877 le permitió acercar la dura vida de las clases más humildes a los salones de las clases acomodadas. Y, particularmente en el ámbito científico, la fotografía hizo posible la ampliación del mundo hasta lo maravilloso. A través de la microfotografía se hizo posible ver extrañas y diminutas criaturas o las maravillosas estructuras de los cristales, mientras la “metrofotografía” permitía estudiar por primera vez la cartografía de la Luna. A partir de la década de 1870 la fotografía también permitió comprender la naturaleza del movimiento. Aunque los trabajos fotográficos realizados en el Hospital de la Salpêtrière de París sobre la enfermedad mental o los estudios fisiognómicos de Cesare Lombroso en los sujetos criminales no contribuyeran a ampliar nuestro

¹⁸ DAVID FREEDBERG, *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (Madrid: Ediciones Cátedra S. A., 1992), 62.

¹⁹ MICHAEL KING, *Maori: A Photographic and Social History* (Auckland: Reed Books, 1996), 2.

²⁰ FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, 318-319.

²¹ RICHARD RUDISILL, *The Mirror Image: The Influence of the Daguerreotype on American Society* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1971), 231.

²² JOHN TRESCH, “The Daguerreotype's First Frame: François Arago's Moral Economy of Instrument”, 470.

²³ *Street Life in London*, proyecto en el que también participó el periodista Adolphe Smith Headingley, relata través de texto y fotografías historias de las clases humildes del Londres de la Revolución Industrial. La primera impresión contó con doce episodios mensuales; cada uno de ellos incluía tres historias y una imagen fotográfica. Al menos dos de éstas fueron escritas por el propio John Thomson. En 1878 estas entregas fueron compiladas en forma de libro, cuyo éxito fue tal que el año siguiente se imprimió nuevamente en forma abreviada bajo el nombre *Street Incidents*. El proyecto puede entenderse como un ejemplo más del interés humanitario de ciertos sectores de la burguesía por las clases más desfavorecidas, siendo la expresión más conocida de esta preocupación social la obra del escritor Charles Dickens.

conocimiento del mundo, en 1895 tuvo lugar un descubrimiento aún más maravilloso: los rayos X. Efectivamente, la fotografía abrió y todavía abre nuevos mundos ante nuestros ojos.

La ciencia hace así de la fotografía, al igual que había hecho anteriormente con otro tipo de imágenes, un importante medio de expresión. Si en la época antigua había prevalecido la expresión verbal, el nacimiento de la ciencia moderna, que privilegia la vista y se centra en la observación, produjo representaciones visuales, particularmente aptas para la comunicación del conocimiento. Se sabe que las primeras ilustraciones científicas datan de época de Grecia, pero las limitaciones en el proceso de copia manual producían imágenes distorsionadas que no resultaban de ayuda sino, por el contrario, un obstáculo para la clarificación de las descripciones verbales.²⁴ Sin duda, la distorsión en la copia de las imágenes debió de contribuir en origen al triunfo de la palabra escrita como medio de comunicación científica sobre la imagen. Con todo, se observó que la capacidad de expresar conceptos de manera verbal era limitada, especialmente ante lo desconocido o lo complejo. Y así la ilustración gráfica se convirtió en un potente medio auxiliar de la palabra escrita, dando así forma a aquello que no se puede o no es fácil describir. En este sentido resulta elocuente el discurso de inauguración de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid de Clemente de Aróstegui²⁵, quien sería su vice protector, que afirma: "... si el buril, el pincel y el cincel retiraran un día sus diseños, modelos y estampas, quedarían mudas o muertas las ciencias [...] Por el contrario, animado de estos nobles instrumentos el arte del dibujo muestra al curioso investigador cuanto encierra dentro de sí la gran máquina del universo..."²⁶ Pero existen ejemplos anteriores, como el de Gonzalo Fernández de Oviedo que en su *Natural y general historia de las Indias* (1535-37), a la que se volverá más adelante, reconoce el valor informativo de las imágenes sobre las palabras. El dibujo, bien a mano alzada u obtenido a través de dispositivos auxiliares, como la cámara oscura o la lúcida, pasó a constituir con el tiempo parte esencial de la comunicación científica. Esto es particularmente cierto en el caso de las estampas, pues sólo se hace ciencia cuando el conocimiento es transmitido a otros. Siendo además la diseminación del conocimiento esencial para la Ciencia, se hizo del todo necesario

²⁴ WILLIAM M. IVINS JR., *Prints and Visual Communication* (Cambridge, London: The MIT Press, 1969), 14-15.

²⁵ Alfonso Clemente de Aróstegui (1698-1774) fue un eclesiástico, jurista, escritor y diplomático español que actuó como vice protector de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

²⁶ ALFONSO CLEMENTE DE AROSTEGUI, "Discurso de apertura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1752", en CARMEN SOTOS SERRANO, "La botánica y el dibujo en el siglo XVIII", en MARÍA DOLORES HIGUERAS, comisaria, *La botánica en la Expedición Malaspina, 1789-1794 (Catálogo de la exposición celebrada en el pabellón Villanueva del Real Jardín Botánico, octubre-noviembre 1989)* (Madrid: Turner, 1989), 71.

mejorar las técnicas de reproducción. Es así como se llega a la fotografía, fundamental para la Ciencia no sólo por su mayor objetividad sino por su capacidad de repetición exacta de una gran cantidad de información.

El siglo XVIII resulta especialmente significativo al ver multiplicarse los viajes de exploración y privilegiar la imagen como forma de comunicación de los mismos. El siglo ve producirse adelantos como el octante de reflexión y más tarde el cuadrante de doble reflexión, el sexante y el cronómetro; en materia sanitaria, resulta esencial la ingesta de alimentos frescos y ricos en vitamina C en la lucha contra el escorbuto.²⁷ Los intereses político-estratégicos de los grandes imperios marítimos darán impulso a los grandes viajes.²⁸ La imagen, ya parte integrante del mundo de la ciencia, participa en dichos viajes mientras el papel del artista cobra una importancia creciente. Esto no es sólo aplicable al mundo de la expedición científica. Se producen cada vez más viajes sobre los que se escribe para descubrir el mundo a la sociedad. Existen viajes didácticos con una larga trayectoria, como el *Grand Tour*, pero también emergen otros destinos, incluida la propia nación, que se visitará también con fines reformistas y apologeticos. Además de una ocasión para la narrativa, el viaje provoca a mediados del siglo XVIII la aparición del género pintoresco, que tratará de plasmar la información una vez ordenada a través de imágenes atractivas. La imagen, sin embargo, había hecho su aparición en el género del viaje en fechas muy tempranas; el siglo XV ve la publicación de los viajes o *Peregrinationes* de Breydenbach (Mainz, 1486), en el que aparecen las ilustraciones realizadas de primera mano por el artista que acompaña al autor, Erhard Rewich von Utrecht.²⁹ Y, aun así, no son las primeras ilustraciones de viajes, que se remontan a los viajes de Marco Polo y los viajes de Sir John Mandeville, del siglo anterior.³⁰ Estas, sin embargo, son en la mayoría de los casos ilustraciones fantásticas y nunca de primera mano. Y, volviendo a la imagen científica, es también en el siglo XVIII cuando el dibujo botánico alcanza su máximo esplendor. Las potencias europeas de la época, compiten en la catalogación de nuevas especies botánicas y en la confección de lujosas “floras de papel” con las que justificar su labor científica y acreditar sus logros ante la comunidad científica.³¹ Así, colecciones y floras de papel contribuyeron no sólo a los

²⁷ FELIPE FERNÁNDEZ-ARMESTO, *Los conquistadores del horizonte: una historia mundial de la exploración* (Barcelona: Editorial Destino, 2006), 414-422.

²⁸ MARÍA DOLORES HIGUERAS RODRÍGUEZ, “Ciencia e imperio: las expediciones marítimo-científicas del siglo XVIII”, en JESÚS TABLATE MIQUIS, MAGDALENA JEREZ GUERRERO, JOAQUÍN LLEDÓ AVILLEIRA Y ANA RIMBLAS coords., *Expediciones Científicas españolas a América (siglo XVIII)* (Madrid: Álbum Letras Artes, 2002), 9.

²⁹ IVINS, *Prints and Visual Communication*, 36.

³⁰ PETER WHITFIELD, *Travel, A Literary History* (Oxford: The Bodleian Library, 2011), 36.

³¹ ANTONIO A. DE PEDRO, “Las imágenes de los hechos naturales: del icón a los cuadros de la naturaleza”, en ALEJANDRO R. DÍEZ DE TORRE, TOMÁS MALLO Y DANIEL PACHECO FERNÁNDEZ coords., *De la ciencia ilustrada a la*

gabinetes de curiosidades o jardines botánicos, sino a la gloria nacional. Todas las cortes europeas alardeaban de sus descubrimientos científicos, sus colecciones de objetos naturales e ilustraciones científicas.³² Ilustraciones y colecciones eran muestras tangibles de los logros de las expediciones y símbolo de poder y soberanía.³³ Las imágenes fotográficas de la Expedición del Pacífico también fueran consideradas por sus coetáneos como un tesoro, como se verá más adelante, expresando posiblemente los mismos valores.

El siglo XIX se caracteriza por un “hambre de imágenes” y la imagen se convierte en espectáculo visual aproximando ilusión y realidad. En cierto modo, se trata del origen del mundo en que vivimos. El nuevo siglo es testigo de una revolución: se podría decir que nunca se habían producido tantas imágenes como entonces.³⁴ Pues hasta aquellos años éstas no estaban presentes en la vida diaria de las personas más que quizá en la iglesia, lo que puede resultar extraño para el ciudadano de hoy bombardeado incesantemente. Esta pasión por la imagen, que parte del siglo XVIII, ya aparece caracterizada por una cierta confusión entre imagen y realidad. Así pues, imágenes ideales como los icones de las expediciones botánicas del siglo XVIII pasan a sustituir en muchas ocasiones a las propias plantas, bien vivas, bien en los herbarios.³⁵ La fotografía por su parte, no es sino una evolución de las imágenes, obtenidas con gran realismo y exactitud a través de la cámara oscura, utilizada desde hace siglos. Si así se ha obtenido una imagen muy próxima a la realidad, se investigan otros caminos que permitan casi confundirlas. La verosimilitud de la imagen es especialmente evidente en el caso de las estereoscopías, que través del estereoscopio permiten ver imágenes en tres dimensiones, origen de la realidad virtual de nuestros días. La experiencia de realidad también es perceptible en el visionado de imágenes que procuraba la linterna mágica, muy utilizada en la comunicación científica colectiva durante la segunda mitad del siglo XIX. Una revisión de los diferentes espectáculos visuales de la época nos permite acercarnos al importante papel de las imágenes y la proximidad a la experiencia de la realidad en el siglo XIX. En su estudio sobre los parques nacionales norteamericanos,

ciencia romántica: actas de las II jornadas sobre España y las expediciones científicas en América y Filipinas, (Aranjuez: Ediciones Doce Calles S. L., 1995), 348-349.

³² MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, “Illustrators of the New World: The Image in the Spanish Scientific Expeditions of the Enlightenment”, *Culture and History Digital Journal*, vol. 1, n. 2, (2012): 2, consultado el 21 de mayo de 2015, doi: 10.3989/chdj.2012.m102; MAURICIO NIETO, “Representación gráfica, desplazamiento y aprobación de la naturaleza en las expediciones botánicas del siglo XVIII”, *Asclepio*, vol. 47, n. 2 (1995): 92.

³³ NIETO, “Representación gráfica, desplazamiento y aprobación de la naturaleza en las expediciones botánicas del siglo XVIII”, 92.

³⁴ IVINS, *Prints and Visual Communication*, 93.

³⁵ DANIELA BLEICHMAR, *Visible Empire: Botanical Expeditions and Visual Culture in the Hispanic Enlightenment* (Chicago: University of Chicago Press, 2012), 62.

Thomas Patin hace un recorrido por los diferentes espectáculos visuales existentes en el siglo XIX. El diorama, que todavía se utiliza (siendo particularmente conocidas las instalaciones del Museo de Historia Natural de Nueva York) es una instalación tridimensional que constaba de una maqueta que se modificaba a través de efectos lumínicos y atmosféricos, trasladando al público a una escena cambiante de gran realismo. Resulta significativo que precisamente Daguerre se interesara por estos temas y tuviera su patente en Francia. Pero el diorama no es sino uno más de una larga serie de espectáculos sociales de la época relacionados con el ilusionismo. La “great picture” (gran imagen) fue la más utilizada de estas técnicas y consistía en la iluminación de uno (o varios cuadros de manera consecutiva), experiencia que se acompañaba de información, así como el uso de anteojos y otros instrumentos visuales, en claro paralelismo con las prácticas de exploración de la realidad de la época. Uno de los pintores que más utilizaría este recurso sería el luminista norteamericano Albert Bierstadt. El panorama de Barker, más tarde conocido como ciclorama, permitía por su parte contemplar a través de una tarima circular un panorama de 360°. Este tipo de técnica hacía uso de música y, como en el caso anterior, de explicaciones y, en ocasiones, se combinaba con dioramas. El efecto ilusionista, que conseguía situar a los espectadores en medio de la escena tuvo una gran aceptación. Una forma de ciclorama móvil posterior presentaba el panorama en movimiento ante un público sentado.³⁶ Todas estas experiencias dan idea de la búsqueda de la imagen próxima a la realidad y del espectáculo que se respiraba ya en el siglo XIX.

La exposición de los materiales recogidos en los diferentes viajes de exploración y que a través de las fotografías (y, en menor medida, los dibujos o pinturas) permite a los espectadores la experiencia más próxima a la contemplación directa de los lugares representados o al viaje es también en sí misma una celebración social de la ciencia y de la gloria nacional. El siglo XIX hereda del siglo anterior su pasión por la Ciencia y la noción de “ciencia pública” y de “ciencia espectáculo.” Esta manera de hacer Ciencia estimulando los ojos se crea para entretener y mejorar así a un amplio espectro de la sociedad.³⁷ Buen ejemplo de ello es precisamente la presentación pública del daguerrotipo que si en Francia había suscitado una enorme expectación, en España sería igualmente un espectáculo de masas. La especialista Jesusa Vega subraya el carácter

³⁶ THOMAS PATIN, “Exhibitions and Empire: National Parks and the Performance of Manifest Destiny”, *Journal of American Culture*, vol.22, n. 1 (1999): 48-51.

³⁷ BARBARA MARIA STAFFORD, *Artful Science; Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education* (Cambridge, London: MIT Press, 1994), XXI.

popular de su presentación en Barcelona y añade que tales celebraciones no tenían nada de novedoso, pues desde el siglo anterior los inventos se hacían espectáculo para disfrute de la sociedad.³⁸ En Francia, los científicos y las élites culturales tenían un interés patriótico en la presentación de la ciencia ante el gran público; por esta razón el gobierno patrocinaba los viajes en globo, lo que además le procuraba propaganda a la corona.³⁹ De la misma manera Arago, hombre de ciencia y político, consigue para Daguerre una pensión que le permita a Francia ofrecer generosamente el maravilloso descubrimiento científico del daguerrotipo al mundo. La exposición de colecciones e imágenes en lugares emblemáticos de las grandes ciudades, como instituciones culturales, museos (templos de la ciencia) o edificios del gobierno, da una idea de la importancia de estos proyectos, que mostraban a la sociedad los logros de los diferentes viajes de exploración y así de la nación, que alcanzaba así una superioridad moral. Pues en la mayoría de los casos, estos viajes de exploración estaban organizados por los gobiernos y eran interpretados como gestas nacionales. Ciencia y gloria nacional debían llegar a todos los estratos de la sociedad. Como sugiere Olivotto en su investigación, una muestra o espectáculo podía llegar a más gente que un informe científico y daba la oportunidad a las masas de entrar en contacto con la ciencia.⁴⁰ Y es que el siglo XIX busca, al menos en Francia aunque también en otros países, popularizar la ciencia, hacerla accesible a toda la sociedad, para lo que se movilizan todos los medios existentes, desde libros o revistas hasta conferencias, exposiciones o museos, entre otros.⁴¹ Y es necesario recordar que es precisamente el país vecino el que más influencia cultural ejercerá sobre la España de la época. Además de satisfacer la demanda de una clase social con ingresos, letrada y con tiempo libre, la popularización de la ciencia era vista como algo edificante intelectual y moralmente que facilitaba la estabilidad social.⁴² Y así, la ciencia llega hasta las columnas de los periódicos y se convierte en actualidad.⁴³ Así pues, los viajes solían tener varios canales de comunicación, desde el informe del viaje, generalmente dirigido a políticos y especialistas, la narrativa y los diversos diarios o cartas, con un alcance mayor a, finalmente, la exposición. La imagen juega un papel esencial en todos ellos.

³⁸ JESUSA VEGA, "Del espectáculo de la ciencia a la práctica artística cortesana: apuntes sobre la fortuna de la fotografía en España", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 68, n. 2 (julio-diciembre, 2013): 365-366.

³⁹ CRISTINA OLIVOTTO, "The Spectacle of Science Aloft", *Journal of Science Communication*, vol. 6, 2 (2007): 3-4.

⁴⁰ OLIVOTTO, "The Spectacle of Science Aloft", 5.

⁴¹ BERNADETTE BENSUAUDE-VINCENT Y LIZ LIBBRECHT, "A Public for Science: The Rapid Growth of Popularization in Nineteenth-Century France", *Réseaux*, vol. 3, n. 1 (1995): 77.

⁴² SUSAN SHEETS-PYENSON, "Popular Science Periodicals in Paris and London: the Emergence of a Low Scientific Culture, 1820-1875", *Annals of Science*, vol. 42 (1985): 550.

⁴³ BENSUAUDE-VINCENT, LIBBRECHT, "A Public for Science: The Rapid Growth of Popularization in Nineteenth-Century France", 78.

La capacidad de la fotografía de re-presentar el objeto ante la mirada del espectador fue rápidamente comprendida y explotada por los viajeros. La realización de imágenes “del natural” siempre garantizaba una mayor fidelidad y otorgaba prestigio a sus autores. Y así se dio la errónea impresión de que la fotografía permitía conocer los lugares visitados sin necesidad de trasladarse.⁴⁴ Ya el discurso de François Arago ante la cámara de diputados había destacado la capacidad de la fotografía de captar y, posteriormente, reproducir, los miles de jeroglíficos que durante años habían tratado de reproducir los dibujantes. El viajero podía traer consigo desde la “periferia” los documentos necesarios para los estudios de los científicos de la “metrópoli”. Así, uno de los primeros viajes fotográficos tendría, precisamente, como objetivo, las tierras del Nilo: en el mismo año del descubrimiento de la fotografía partían Frederic Goupil-Fesquet y el pintor Horace Vernet a Egipto, donde realizarían numerosos daguerrotipos comisionados por el óptico Noël Marie Paymal Lerebours, que entre 1841 y 1864 publicaría sus imágenes y otras de monumentos del mundo en forma de litografías bajo el título *Excursions daguerriennes*, proyecto sobre el que se volverá más adelante. El estudio de Lerebours, que formaría parte también de la *Société héliographique*, se convertiría en un importante centro de referencia para la fotografía parisina, destacando asimismo por su actividad retratística y científica. En el mismo año de 1839 viajaría también el abad Louis Compte a bordo de la fragata *L' Orientale* a tierras americanas.

La cámara fotográfica en el viaje de *L' Orientale* (1839-1840)

Quizá el primero de los viajes de exploración que llevó consigo un fotógrafo fuera el de la fragata franco-belga *L' Orientale*. Éste resulta muy significativo, pues se trata de un viaje por tierras americanas, al igual que la Comisión Científica del Pacífico, que busca la rehabilitación del poder naval francés y el fomento del comercio.⁴⁵ También en este sentido existen similitudes pues se trata de empresas con amplios intereses y en busca de prestigio. El buque-escuela tenía por objetivo circunnavegar el globo, recopilar datos y, sobre todo, formar a un grupo de muchachos conflictivos⁴⁶,

⁴⁴ JOAN M. SCHWARTZ, “The Geography Lesson: Photographs and the Construction of Imaginative Geographies”, *Journal of Historical Geography*, vol. 22, n. 1 (1996): 34.

⁴⁵ MARIA INEZ TURAZZI, “A Viagem do Oriental-Hydrographe (1839-1840) e a Introdução da Daguerreotipia no Brasil”, *Acervo*, vol. 23, n. 1 (2010): 51.

⁴⁶ HERNÁN RODRÍGUEZ VILLEGAS, *Historia de la fotografía: fotógrafos en Chile durante el siglo XIX* (Santiago de Chile: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2001), 19.

hijos de familias acomodadas, en asuntos de navegación y de comercio.⁴⁷ Llevaba consigo a un fotógrafo aficionado, el abad Louis Compte. Éste, que actuaba como profesor, viajaba con una de las primeras cámaras que la firma Giroux produjo para Daguerre.

Según indica Carlos Teixidor, el clérigo francés llegó a Santa Cruz de Tenerife a finales del mes de octubre de 1839. Tal y como menciona la nota de prensa del periódico *El Conservador* con fecha 29 de octubre, la fragata procedía de Madeira y llevaba consigo 58 tripulantes y 26 pasajeros. Su visita al archipiélago es anterior a la realización del primer daguerrotipo en España, que tuvo lugar en Barcelona el 10 de noviembre de 1839—la toma del primer daguerrotipo en Madrid, por su parte, y como ya se mencionó anteriormente, tuvo lugar el 18 de noviembre del mismo año—. Se le podría, así, considerar el introductor de la fotografía en nuestro país, como ocurre también en los casos de Brasil y Uruguay.⁴⁸

Actualmente se conserva una vista del Palacio Imperial de Río de Janeiro atribuido a Louis Compte. Conforme a las crónicas de la época, se realizaron varias vistas de Montevideo, de la iglesia matriz, el cabildo, la catedral, la casa de representantes, y

*...la hermosa bahía, con su bosque de mástiles, sus fábricas litorales de donde lleva el extranjero los productos de nuestra rica ganadería, con su cerro, proyectado en el fondo del paisaje enseñoreando modestamente las fábricas y los mástiles [que] han sido reproducidas a nuestra vista, sobre el bruñido metal, preparado por el genio de Daguerre, con una verdad y un primor que desafían al pincel más delicado, al más pulido buril...*⁴⁹

Todas estas imágenes daguerrotípicas realizadas por el abad resultan muy similares a las tomadas más de veinte años después por Rafael Castro y Ordóñez sobre placas de vidrio, en las que también se plasmaron fundamentalmente vistas de ciudades y edificios emblemáticos. Curiosamente, entre las imágenes que Daguerre había entregado al comité formado por Arago, Biot y Humboldt se contaban también varias

⁴⁷ JUSSARA NUNES DA SILVA, "Approche anthropologique de la photographie au Brésil au XIXe siècle, *Societes*, vol. 71, n. 1 (2001): 73-87.

⁴⁸ CARLOS TEIXIDOR, *La fotografía en Canarias y Madeira: la época del daguerrotipo, el colodión y la albúmina (1839-1900)* (Madrid: Carlos Teixidor, 1999), 12-14.

⁴⁹ FLORENCIO VARELA, [artículo sin título] *Comercio del Plata*, 4 marzo 1840 en: MIGUEL ÁNGEL CUARTEROLO, "Las primeras fotografías del país", en MIGUEL ÁNGEL CUARTEROLO, *Los años del daguerrotipo: primeras fotografías argentinas 1843-1870* (Buenos Aires: Fundación Antorchas, 1995) <http://www.oocities.org/alloni1/historiaesp.htm> (consultado el 11 de junio de 2015).

imágenes de vistas de París.⁵⁰ Al parecer, el objetivo del fotógrafo de abordo debía ser “sacar, con la exactitud que las caracteriza, las vistas más notables de las ciudades y lugares que se deben visitar”.⁵¹

El interés y asombro que despertó en los distintos puntos geográficos donde atracó, y donde los periódicos se hicieron eco del maravilloso descubrimiento de Daguerre, permite afirmar que la fotografía también constituyó un elemento de prestigio para la expedición y para Francia. Arago, hombre de Ciencia pero también de Estado, había apoyado el daguerrotipo, un medio de producción de imágenes al alcance de cualquiera, al tiempo que defendía el sufragio masculino, la abolición de la esclavitud en las colonias y la pena de muerte; su actitud hacia la Ciencia, que consideraba debía estar próxima a la sociedad, estaba influida por una sensibilidad política demócrata y nacionalista.⁵² Sin duda la presentación de la fotografía ante el mundo debió significar para Francia un hito más en su carrera científica por demostrar su superioridad moral.

La fragata finalmente naufragó frente a las costas de Valparaíso, no consiguiendo alcanzar su meta, dar la vuelta al mundo. El abad, sin embargo, había desembarcado por motivos de salud. Comte se asentaría en Uruguay, donde continuó activo como fotógrafo durante varios años; al parecer, el capitán de la expedición continuó la travesía en la *Justine* hasta Australia, llevando consigo otra cámara.⁵³

La fotografía como elemento de prestigio en la política imperialista

Si el viaje realizado por el abad Louis Comte resulta significativo dado su carácter pionero y su relación con la política de prestigio, existen otros particularmente interesantes por su carácter oficial: el de Jules Itier a China (1844) y el del daguerrotipista profesional Eliphalet Brown Jr. a Japón (1854). Son estos últimos los que mejor ilustran cómo la fotografía, desde fecha muy temprana, trabajó al servicio del Estado, no sólo como medio a través del cual documentar de manera precisa y objetiva

⁵⁰ THERESA LEVITT, “Biot's Paper and Arago's Plates: Photographic Practice and the Transparency of Representation”, 460.

⁵¹ CUARTEROLO, “Las primeras fotografías del país.”

⁵² Véase: JOHN TRESCH, “The Daguerreotype's First Frame: François Arago's Moral Economy of Instrument”, *Studies in History and Philosophy of Science*, vol. 38 (2007), 445-476, consultado el 29 de febrero de 2015, doi: 10.1016/j.shpsa.2007.03.003

⁵³ R. DEREK WOOD, “The Voyage of Captain Lucas and the Daguerreotype to Sydney”, *Journal de la Société des océanistes*, vol. 102, n. 1 (1996): 115.

los grandes acontecimientos de la historia, la realidad de los países visitados o los trabajos de las expediciones, sino también como instrumento del Imperialismo.

La ciencia y la tecnología del siglo XIX se encuentran estrechamente relacionadas con la empresa imperialista y colonial. Esto es especialmente cierto en lo que se refiere a la ciencia del siglo XIX, pues “la ciencia era algo central a la cultura”, “la ciencia y la cultura estaban ligadas inextricablemente”⁵⁴. Los imperios coloniales modernos se fraguaron gracias a la superioridad tecnológica de ciertas naciones, que las convertía en dueñas y señoras del mundo. Los historiadores del imperio británico defienden que los europeos, particularmente los ingleses, se distinguían de otros y defendían su superioridad gracias a su dominio de la ciencia y la tecnología.⁵⁵ Y, ciertamente, cualquier exposición universal presentaba a los pueblos europeos como altamente industrializados, mientras que en los *tableau vivant* de pueblos y culturas “periféricos” se extirpaba limpiamente cualquier huella de modernidad.⁵⁶ La cámara fotográfica puede considerarse un excelente instrumento de prestigio de las naciones más avanzadas y como un instrumento emblemático en los encuentros entre culturas. Mientras la cámara fotográfica lograba abrir mundos nuevos ante la mirada de las sociedades occidentales del siglo XIX, era considerada un instrumento mágico por los otros pueblos, o esto afirmaban los agentes del imperialismo. Así, en la introducción de su conocido libro ilustrado con fotografías, John Thomson explica cómo los chinos, que con frecuencia le apedreaban, le consideraban un “diablo extranjero” con cuya cámara, “un instrumento misterioso”, era capaz de “ver a través de las rocas y montañas, atravesar el mismo espíritu de los nativos y producir imágenes milagrosas” privándoles de tal fuerza vital que provocaba irremediamente su muerte.⁵⁷ Este tipo de testimonios contribuyen a demostrar el valor de la fotografía como instrumento del imperio.

⁵⁴ BERNARD LIGHTMAN, ed., *Victorian Science in Context* (Chicago, London, The University of Chicago Press, 1997), 2, 3.

⁵⁵ ANDREW PORTER, ed., *The Oxford History of the British Empire* (Oxford, New York: Oxford University Press, 1999), 248.

⁵⁶ LEONCIO LÓPEZ-OCÓN, “La exhibición del poder de la ciencia: la América Latina en el escenario de las exposiciones universales del siglo XIX”, en JOSÉ AUGUSTO MOURAO, ANA MARIA CARDOSO Y MARIA ESTELA GUEDES, coords., *O mundo ibero-americano nas grandes exposições* (Lisboa: Vega, 1998), 70.

⁵⁷ THOMSON, *China and Its People in Early Photographs: An Unabridged Reprint of the Classic 1873/4 Work*, s.p.

Jules Itier y la firma del Tratado de Whampoa

Jules Itier, que como Luis Compte era también fotógrafo aficionado, realizó numerosos daguerrotipos de los lugares que recorrió en su misión diplomática a China de 1844 pero, lo que es más importante, documentó la firma del Tratado de Whampoa. Más aún, Itier y su cámara fotográfica contribuyeron a la imagen de prestigio que Francia deseaba proyectar a través de su tecnología ante el gobierno y el pueblo de China, con el que firmaba a través de aquella misión diplomática uno de los denominados “tratados desiguales”.

Alphonse Eugène Jules Itier (París, 1802-1877) era hijo de un alto mando militar y su tío materno, Jean Marie Dubois-Aymé, era un conocido egiptólogo que había participado en la célebre expedición de Napoleón a Egipto.⁵⁸ Este detalle sin duda le relaciona con el mundo de las expediciones científicas y con la necesidad de utilizar un instrumento rápido y preciso como la cámara fotográfica para documentar los elementos más notables del viaje, como sugeriría François Arago en su presentación del daguerrotipo ante la cámara de diputados. Se interesó por las ciencias, sobre todo la Geología y la Agricultura, lo que posiblemente le condujo también a interesarse por la fotografía.

Entre 1842 y 1843 viajó en calidad de funcionario acompañado de un equipo fotográfico por Senegal, Guayana y las Antillas. Esta sería la primera vez que Itier llevaría consigo un equipo fotográfico.⁵⁹ A su regreso, en 1843, fue nombrado jefe de la comisión comercial para China, India y Oceanía que debía acompañar al embajador M. de Lagrenée. Así, entre 1843 y 1846 viajó a través de Asia, tomando imágenes en China, Borneo, Filipinas... y también Egipto en su viaje de regreso a Francia. En esta ocasión llevó consigo al menos dos cámaras fotográficas cuyas imágenes corregía a través de un espejo. Jules Itier no sólo captó a través del daguerrotipo la realidad de estos países, sino que también publicó el relato de sus viajes, en el que abundan observaciones geológicas y relativas a la Historia Natural y la Etnografía, así como a productos como la guta-percha, el sorgo o la porcelana china. El carácter urbano y monumental de las imágenes y las escenas de género parecen complementarias a la narrativa. Se podría decir que el carácter generalista de la narrativa, que intenta captar un público culto amplio, conecta la obra de Itier con los relatos de viajes cuyo origen

⁵⁸ GILBERT GIMON, “Jules Itier, Daguerreotypist”, *History of Photography*, vol. 5, n. 3 (1981): 225.

⁵⁹ GIMON, “Jules Itier, Daguerreotypist”, 227.

encontramos en el último tercio del siglo XVIII. Las imágenes, complementarias al texto, contribuyen a la narración del viaje, que hacen más accesible y atractivo a un público general, y también constituyen una prolongación del viaje pintoresco que podemos ver desde el siglo XVIII.

A su regreso, Jules Itier fue nombrado inspector de aduanas de Marsella. Desempeñó distintos cargos políticos de importancia al tiempo que actuó también como miembro de varias sociedades científicas, entre las que cabe mencionarse: la *Société Royale de Agriculture de Lyon*, la *Société Royale de Agriculture des Bouches du Rhone*, y la *Société du Jardin Zoologique de Marseille*, que posiblemente le vinculan con el proyecto de aclimatación francés y la ciencia imperial. Durante los últimos años de su vida dedicó sus esfuerzos a la filosofía religiosa y a su gran afición: la fotografía.

Jules Itier utilizó, consciente o inconscientemente, la fotografía en una herramienta al servicio del Estado. Durante su viaje a China no sólo tomó algunas de las primeras imágenes fotográficas de Cantón y Macao, sino también de la firma de un acuerdo comercial que forma parte del sistema de tratados desiguales impuesto a China por las diferentes potencias occidentales en el siglo XIX. Las imágenes fueron tomadas a bordo de la corbeta a vapor *L'Archimede* el 24 de octubre de 1844. Quizá lo más interesante de estos daguerrotipos, 37 de los cuales actualmente se conservan en el *Musée Français de la Photographie* en Bièvres (París) es, precisamente, la reacción que suscitaron en el alto comisionado imperial Qi Ying, que representaba al gobierno de la dinastía Qing en la firma del tratado. Durante su visita al buque el comisionado imperial chino redacta y dedica una poesía a sus anfitriones:

*Como leones ardientes vinisteis aquí atravesando peligros y yo, tímido cordero, me siento perturbado ante vuestra poderosa máquina.*⁶⁰

En su diario, Jules Itier nos describe su reacción ante la maquinaria del buque:

...Subimos al puente para fumar. Qi Ying, incansable en sus investigaciones, desciende al cuarto de máquinas; esta vez no consigue esconder el efecto que le produce la observación de estas enormes piezas de hierro en movimiento y las bocas

⁶⁰ COMISSÃO ORGANIZADORA DAS COMEMORAÇÕES DO DIA DE PORTUGAL, DE CAMÕES E DAS COMUNIDADES PORTUGUESAS EM MACAU, *As primeiras fotografias de Macau e Cantão* (Macao: Comissão Organizadora das Comemorações do Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas em Macau, 1990), 14-15.

abiertas de los hornos incandescentes. Y, cuando a la orden de parar, la máquina para bruscamente, su estupefacción llega al máximo. Su rostro contraído nos ofrece una expresión indescriptible: “comprendo—escribe—que la nación francesa es de primer orden y que los ingleses nos engañaban, garantizándonos que erais a penas un pueblo inferior, incapaces de construir máquinas como ésta...”⁶¹

Jules Itier fotografía al grupo: el comisionado Qi Ying y su intérprete, Huan, y la delegación francesa. Posteriormente les muestra su imagen en el daguerrotipo, ya procesado. El alto comisionado Qi Ying se ríe, está maravillado, e insiste en conservar el extraño objeto que retiene su imagen. Si la tecnología del buque y la cámara fotográfica impresionan al alto comisionado, la reacción del pueblo chino no será distinta. Jules Itier baja a tierra y toma vistas de la ciudad, en muchos casos desde los tejados [fig 3.1]; también capta los edificios y las gentes, y se fija en algunas casas particulares del alto funcionariado chino que resultan muy pintorescas. Conforme al diario de Itier, los transeúntes aceptaban ser fotografiados, pero sólo tras mirar a través de la cámara; al ver la imagen reflejada expresaban sorpresa y reían sin parar. En la casa del funcionario Pan-sse-chen⁶² la cámara fotográfica revoluciona a toda la familia, cuyos miembros pelean entre sí por ser fotografiados; al poco tiempo cinco altos funcionarios de Cantón aparecen en la villa rogando ser, asimismo, retratados por la maravillosa máquina.⁶³ No deja de sorprender dicha reacción ya que, al margen del comisionado francés, el resto de los observadores de la época dejaron constancia del miedo de la población china a la cámara. Por el contrario, la descripción de un pueblo animado por un espíritu abierto de colaboración sugiere el uso de propaganda.

Las imágenes realizadas por Jules Itier se centran en retratos, tipos y paisajes urbanos y marítimos de Cantón y Macao. Itier se había mostrado en un principio interesado por la ciudad, pero posteriormente también se fija en la vida cotidiana, acercándose en sus fotografías a lo que hoy en día se definiría como reportaje.⁶⁴ Pero, quizá, se trata tan solo del reflejo de una cultura del libro de viajes que fundamentalmente explora los edificios emblemáticos [fig. 3.2], los tipos humanos y las

⁶¹ COMISSÃO ORGANIZADORA DAS COMEMORAÇÕES DO DIA DE PORTUGAL, *As primeiras fotografias de Macau e Cantão*, 37.

⁶² El nombre de este funcionario se reproduce tal como aparece en *As primeiras fotografias de Macau e Cantão*, pues al no conocerse el nombre chino original es imposible reproducirlo según el sistema de romanización “pinyin” utilizado en este trabajo.

⁶³ COMISSÃO ORGANIZADORA DAS COMEMORAÇÕES DO DIA DE PORTUGAL, *As primeiras fotografias de Macau e Cantão*, 33-38.

⁶⁴ GIMON, “Jules Itier, Daguerreotypist”, 227.

escenas de género [fig. 3.3] en su investigación de sus usos y costumbres. Existen también, como es característico en el género, algunas imágenes de las naves próximas a la costa, vistas topográficas que posiblemente tratan de testimoniar la presencia occidental en oriente y la importancia del tráfico marítimo en la zona [figs. 3.4 y 3.5]. Cabe destacar también el retrato colectivo que conmemora la firma del Tratado de Whampoa. Algunos pintorescos edificios emblemáticos con sus jardines, sus estanques e incluso sus nenúfares y pajareras, que representa salpicados de personajes anónimos, recuerdan las idealizadas imágenes de la “chinoiserie”, una visión fabricada del oriente que nos remite a un ideal dieciochesco. En una de estas imágenes la figura es la de un occidental en traje blanco, que posa frente a una mansión china con estanque y que, sin duda, trata de documentar la presencia occidental en China [fig.3.6]. En general, no existen muchas diferencias, a pesar de los años que los separan, entre las imágenes realizadas por Jules Itier y Rafael Castro, conservándose el interés por los mismos temas si bien el francés incide más sobre las imágenes cotidianas. Al mismo tiempo, las imágenes de Jules Itier no difieren de las de los libros de viajes ilustrados coetáneos y traen a la memoria las primeras narrativas de viajes del último tercio del siglo XVIII.

A modo de conclusión, cabe decirse que la presencia de la cámara fotográfica responde, por un lado, a la necesidad de documentar con precisión el viaje y el acontecimiento histórico del tratado y, por otro, de establecer la superioridad francesa a través de su tecnología. En la labor de descripción del viaje se dejan sentir las convenciones existentes, lo que nos permite identificar estas imágenes con la tradición de los viajes ilustrados que, procedente de finales del siglo XVIII, se dejará sentir a lo largo de casi todo el siglo XIX.

La tradición norteamericana

Otro de los grandes viajes fotográficos previos a la Comisión del Pacífico estuvo protagonizado por el fotógrafo norteamericano Eliphalet Brown Jr., que acompañaría al comodoro Matthew C. Perry a Japón en otra expedición de carácter imperialista. Sin embargo, dicho proyecto es parte de una rica tradición de expediciones, muchas de ellas fotográficas, iniciadas por los Estados Unidos en la década anterior, destacando los viajes de John C. Frémont al Oeste. Frémont, que desarrollaría una importante carrera militar y política, no sólo demostró interés personal por la fotografía sino que empleó

los servicios de los artistas y daguerrotipistas Solomon Nunes Carvalho y John Mix Stanley en dos de sus expediciones. Las expediciones norteamericanas han contado con un artista desde principios del siglo XIX y han continuado utilizando fotógrafos hasta el día de hoy.

A partir de la expedición del mayor Stephen H. Long en 1820, las expediciones estadounidenses incluyeron entre su personal a uno o dos artistas. En el caso de la Expedición Long, se contrató a Titian Ramsey Peale—hijo del conocido Charles Wilson Peale, propietario del museo de Historia Natural en Philadelphia—y a Samuel Seymour. El primero debía actuar como asistente de los naturalistas de la expedición y realizar dibujos de carácter científico de los distintos especímenes. Por su parte, Samuel Seymour fue encargado de realizar dibujos de los paisajes. La expedición produjo un gran número de dibujos y acuarelas de muy distintos motivos; muchos de ellos fueron reproducidos en el informe del viaje mientras otros pasaron a formar parte de los fondos del museo Peale o fueron puestos a la venta.

En América del Norte, serían varias las expediciones científicas que llevarían consigo un fotógrafo. Conforme a los trabajos realizados por Robert Shlaer, en 1840 una disputa de límites entre los Estados Unidos y Canadá llevó a un daguerrotipista, Edward H. Anthony, al norte de la región de Nueva Inglaterra. Anthony, ingeniero civil que con el paso de los años se convertiría junto con su hermano en uno de los principales distribuidores de material fotográfico del país, fue el primer fotógrafo que trabajó en una expedición oficial de los Estados Unidos. Aunque el informe final sobre límites del profesor James Renwick incluyó, sobre todo, dibujos realizados con una cámara lúcida, se realizaron daguerrotipos con el objeto de verificar la exactitud de los mismos. Con todo, no se conserva ninguno de estos daguerrotipos,⁶⁵ pero sí las acuarelas o dibujos a lápiz y tinta que se realizaron a partir de los mismos.⁶⁶

Entre las expediciones previas a la Expedición al Pacífico, destacan las realizadas por John C. Frémont al Oeste. Es necesario recordar que con la compra de Louisiana a Napoleón Bonaparte se había inaugurado una época de expansión sin precedentes en los Estados Unidos cuyo creciente territorio se abría salvaje y misterioso ante una joven sociedad norteamericana. John Charles Fremont o Frémont (Estados Unidos, 1813-1890), estudió ciencias en la Universidad de Charleston antes de

⁶⁵ ROBERT SHLAER, *Sights Once Seen: Daguerreotyping Frémont's Last Expedition to the Rockies* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2000), 11-12.

⁶⁶ BOB ZELLER, *The Blue and Gray in Back and White: A History of Civil War Photography* (Westport: Greenwood Publishing Group Inc., 2005), 6-7.

embarcarse en una serie de viajes de exploración. La primera de la que tenemos noticia, en la que Frémont trató de recolectar especímenes y tomar personalmente daguerrotipos, resultó un fracaso. Frémont carecía de formación sólida, aunque además de sus estudios de ciencias incompletos (por falta de disciplina) había trabajado con el naturalista francés Joseph Nicolas Nicollet, geógrafo, astrónomo y matemático próximo a François Arago⁶⁷ o, al menos, al Observatorio de París. Ambos hombres coincidieron en la expedición al alto Mississippi y Missouri de 1838-39 del US Corps of Topographic Engineers, recién creado, en la que se utilizaría una cámara lúcida.⁶⁸ Resulta significativa la conexión, aunque indirecta, con Arago, que pocos meses después apoyaría el descubrimiento de Daguerre. Según Martha Sandweiss, Jessie Benton, esposa de Frémont, afirmaba que ambos hombres habían entrado más tarde en contacto personal; así, Arago le habría ayudado a adquirir instrumentos científicos en París, y quizá le sugiriera el uso de una cámara fotográfica, aunque posiblemente esta afirmación se hiciera tan solo con fines propagandísticos.⁶⁹ Tras un viaje de exploración en 1841 junto al botánico Charles A. Geyer, con quien había compartido también la anterior, le fue encargada un año más tarde su primera gran expedición a través de las grandes praderas hasta las Rocosas. En ésta no sólo utilizaría ya la fotografía sino los servicios del cartógrafo alemán Charles Preuss, quien también sería encargado de realizar dibujos del viaje con la ayuda de una cámara oscura y una cámara lúcida. En cualquier caso, se observa un interés por instrumentalizar la visión. Posiblemente, el uso de una cámara fotográfica estaba destinado tan solo a probar el nuevo medio en el contexto de una expedición, pues se contaba con un número muy reducido de placas para daguerrotipo que sin duda no hubieran sido suficientes para documentar el proyecto.⁷⁰ El fracaso de la fotografía en la expedición de 1842-43 no eclipsó el interés de Frémont, que todavía intentaría hacer uso del daguerrotipo en una expedición inmediatamente posterior. Sin embargo, también resultaría en fracaso. Así, la siguiente expedición de 1845 contó con el artista Edward Kern, cuyas ilustraciones no fueron incluidas en la relación del viaje pero sí en las memorias de Frémont, años más tarde. Posteriormente Kern aprendería también fotografía y acompañaría una expedición militar como fotógrafo.⁷¹

⁶⁷ SHLAER, *Sights Once Seen: Daguerreotyping Frémont's Last Expedition to the Rockies*, 13

⁶⁸ SHLAER, *Sights Once Seen: Daguerreotyping Frémont's Last Expedition to the Rockies*, 13

⁶⁹ MARTHA A. SANDWEISS, *Print the Legend: Photography and the American West* (New Haven, Yale University Press, 2004), 100.

⁷⁰ SHLAER, *Sights Once Seen: Daguerreotyping Frémont's Last Expedition to the Rockies*, 18.

⁷¹ SANDWEISS, *Print the Legend*, 114-115.

Posiblemente en conexión con los intereses de su suegro, el senador Benton, Frémont se embarcaría nuevamente en otra expedición, destinada en esta ocasión a establecer una ruta transcontinental, para la que contaría con los servicios del artista y fotógrafo Solomon Nunes Carvalho. Benton, firme creyente en la doctrina del Destino Manifiesto, apoyó firmemente los proyectos de exploración de su yerno, también interesado en el mundo de la política, lo que facilitó su financiación. De origen judío español y portugués, Solomon Nunes Carvalho (Estados Unidos, 1815-1897) era hijo de un fabricante de papel y miembro activo de la comunidad hebrea norteamericana. Formado como artista de manera un tanto irregular a través de tutores o la copia de obra original, se dedicó profesionalmente al retrato como medio de vida, como era frecuente en la época, compaginando la pintura y el dibujo de distintos géneros (como la Historia Sagrada o el paisaje) con la fotografía. A lo largo de su vida presentó además varios inventos y precisamente se encontraba en Nueva York defendiendo su esmalte para daguerrotipos cuando conoció a Frémont.⁷² Su reputación y, posiblemente, al igual que en el caso de Rafael Castro, sus conexiones profesionales con personajes de la política que le habían proporcionado incluso trabajos relacionados con la propaganda, debieron facilitar su candidatura a la expedición. En una carta conservada por sus descendientes Carvalho reconoce haber sido comisionado para tomar el retrato del presidente Zachary Taylor para la ilustración de un volumen sobre la guerra entre México y los Estados Unidos.⁷³ Taylor era muy popular por su reciente intervención en la guerra y su victoria en la Batalla de Monterrey (1846). Con todo, ya en ruta, Frémont puso a prueba a Carvalho y a un tal Bomar, que producía negativos en papel encerado, para dilucidar cuál de los dos métodos era más conveniente para el viaje; la necesidad de utilizar agua para el procesado hizo descartar la segunda opción, según aparece en los testimonios de los exploradores.⁷⁴

Resulta interesante saber que Carvalho posiblemente utilizara materiales ya preparados y listos para su uso, que ya se encontraban disponibles en el mercado en aquella época, y algún equipo especialmente adaptado a sus duras condiciones de trabajo.⁷⁵ Sin embargo, puesto que el objetivo parecía ser la obtención de panoramas, con los que presentar vistas topográficas completas a través de las cuales fuera posible

⁷² SANDWEISS, *Print the Legend*, 100.

⁷³ ELIZABETH KESSIN BERMAN, "Transcendentalism and Tradition: The Art of Solomon Nunes Carvalho", *Jewish Art*, vol. 16-17 (1990/1991): 73, 74.

⁷⁴ SANDWEISS, *Print the Legend*, 101-102.

⁷⁵ SHLAER, *Sights Once Seen*, 53.

narrar una historia, el trabajo no resultaba una labor fácil.⁷⁶ Si bien existen noticias de los cerca de trescientos daguerrotipos que obtuvo con éxito no se conservan más que referencias sobre los mismos a excepción de una deteriorada placa con la reproducción de tiendas indias o “tepee” que hoy se conserva en la Library of Congress. Pero sin duda tomó imágenes de paisajes y de tipos, particularmente indígenas, a los que la cámara impresionó profundamente en lo que se podría denominar una “guerra cultural”.⁷⁷ Una vez más encontramos el uso de la máquina fotográfica no sólo como preciso instrumento de documentación gráfica sino también como instrumento del imperio. Cabe destacar para referencia de sus trabajos su relato del viaje: *Incidents of Travel and Adventure in the Far West with Colonel Frémont's Last Expedition across the Rocky Mountains* (Nueva York, 1856), que se reimprimiría cuatro veces y que serviría para apoyar la campaña presidencial de Frémont. Los daguerrotipos fueron celosamente copiados, primero a través de fotografías al colodión húmedo en el célebre estudio de Mathew Brady y después a través de grabados,⁷⁸ y guardados para ilustrar una publicación sobre las cinco expediciones realizadas por Frémont; sin embargo, su candidatura a la presidencia retrasó el proyecto durante años. El fuego que se produjo en el almacén donde se conservaba la mayoría de los materiales en 1881 posiblemente destruyera las placas. Las referencias al trabajo de Carvalho presentes en su narrativa han llevado a Richard Rudisill a identificar la labor del daguerrotipista con corrientes culturales propias de la época en los Estados Unidos y establecer conexiones con el Transcendentalismo.⁷⁹ En este sentido, Carvalho se encontraría dentro de una corriente cultural bien definida que caracteriza gran parte del paisajismo durante el periodo, especialmente a través de la Escuela de Hudson o el Luminismo en pintura pero también a través de la fotografía. Curiosamente, estas corrientes, como en el caso de Carvalho, se dejarán ver también a través de los trabajos de los artistas viajeros en las expediciones estatales. Por tanto, todo parece apuntar a que la imagen científica era susceptible de transmitir también valores estéticos, lo que parece natural si pensamos que las barreras entre el arte y las ciencias no eran tan rígidos durante aquellos años.

En 1853, la última de las expediciones emprendidas por Frémont incluiría nuevamente un daguerrotipista, en esta ocasión John Mix Stanley (Estados Unidos, 1814-1872), también dibujante y acuarelista de reconocido prestigio. Formado con un

⁷⁶ SANDWEISS, *Print the Legend*, 101.

⁷⁷ SANDWEISS, *Print the Legend*, 105, 113.

⁷⁸ SANDWEISS, *Print the Legend*, 105-106.

⁷⁹ RUDISILL, *The Mirror Image*, 103 y BERMAN, “Transcendentalism and Tradition”, 67.

fabricante de carruajes y posteriormente con un retratista, ejerció como pintor de carteles y retratos para pasar a dedicar su vida a la documentación de los paisajes y gentes de los nuevos territorios [fig. 3.7], siendo parte de varias expediciones militares como artista y fotógrafo. Stanley era conocido como artista por un importante trabajo de documentación de cerca de cincuenta tribus indias, la “Indian Portrait Gallery”. Lamentablemente, a excepción de cinco imágenes, toda la colección, que había sido exhibida por la Smithsonian Institution y que Stanley deseaba que comprara el Congreso, desapareció también en un incendio. Esta no sería, sin embargo, la única ocasión en la que Stanley perdiera su obra, hoy considerada una de las más importantes de la historia del arte norteamericano del siglo XIX; en 1865 otro incendio en el Museo Barnum destruiría varias de sus pinturas. Aunque sí se conservan las ilustraciones [figs. 3.8, 3.9, 3.10, 3.11, 3.12], también los daguerrotipos realizados por Stanley para Frémont se encuentran hoy destruidos o en paradero desconocido. Se podría decir que las ilustraciones, en su sencillez e inocencia, “rezuman” significados que enlazan directamente con la doctrina del Destino Manifiesto animando a los colonos a tomar para sí una inmensa tierra vacía, fértil, y bajo control militar. Las grandiosas imágenes de estructuras geológicas, que nos hablan de la historia de la tierra, nos remiten directamente a los estudios científicos realizados a lo largo de la expedición; sin embargo, en su inmensidad y aparente silencio, una vez más parecen invitar al espectador a un encuentro con lo divino recordándonos la influencia del Transcendentalismo sobre el arte norteamericano. Resulta interesante que su interés por la representación real sea también visible no sólo en su adopción de la fotografía sino en su creación de un panorama, hoy en paradero desconocido, que exhibió en la capital del país en 1854. Dicho panorama era, precisamente, el resultado de su trabajo como artista oficial de una expedición estatal dirigida por Isaac I. Stevens para el trazado de la ruta del ferrocarril hasta la costa del Pacífico. Por tanto, la imagen científica podía alumbrar espectáculos de masas.

Finalmente, cabe decir que Frémont destacó no sólo como explorador y militar, sino como ya se ha señalado aquí como político, siendo su esposa Jessie una importante colaboradora a lo largo de toda su carrera. Personaje de enorme popularidad conocido por el apodo de “pathfinder” o pionero, se significó políticamente por su apasionada lucha contra la esclavitud; aunque personaje controvertido, ostentaría varios cargos públicos de importancia a lo largo de su vida. Su labor como explorador y la publicación de la narrativa ilustrada de sus viajes le proporcionó la popularidad

necesaria para desarrollar una brillante carrera en el mundo de la política. Así pues, todo parece apuntar a que la exploración significaba prestigio para la nación y para sus propios protagonistas, como ocurriera a César al regresar de la entonces ignota Britania.

El interés de los Estados Unidos en Japón puede considerarse una expresión más del denominado “Destino Manifiesto”, por el que el país se veía llamado por la providencia a una expansión más allá de sus fronteras. El Tratado de Wangxia (1844) había permitido a los Estados Unidos participar en la apertura de China. Posteriormente, había conseguido importantes nuevos territorios—Texas, Nuevo México, Arizona, California, Utah, Nevada, y parte de Wyoming y Colorado—gracias al Tratado de Guadalupe-Hidalgo, que pondría fin a la Guerra México-Estados Unidos (1846-48). En la década de 1850 Japón aparecía ante los Estados Unidos como una importante estación de paso entre el oeste del continente americano y China. Además de aprovisionamiento de carbón y víveres, la “propuesta Ryukyus” contemplaba el establecimiento de una base norteamericana en Okinawa que permitiera controlar parte de las rutas de acceso a China, con lo que se pretendía contrarrestar el dominio británico, que a su vez se había construido sobre los asentamientos de Hong Kong, Borneo y Singapur. Asimismo, Estados Unidos tenía interés en abrir el país al comercio exterior. Japón se encontraba en estado de aislamiento; sólo los holandeses habían mantenido a lo largo de centurias cierta relación comercial con las islas a través del puerto de Nagasaki. Mientras la suerte de los náufragos de la flota ballenera norteamericana, que generalmente eran arrestados y tratados con rudeza por las autoridades japonesas, interesaron enormemente a la opinión pública norteamericana, las sociedades evangelizadoras vieron en Japón un destino más para su misión civilizadora. La expedición del comodoro Perry, que responde a estas inquietudes, se encuentra entre algunas de las primeras maniobras imperialistas [fig. 3.13] de los Estados Unidos y constituye uno de los primeros proyectos fotográficos emprendidos por este país.

Eliphalet Brown (Estados Unidos, 1816-1886) se había formado como pintor, especializándose en retrato, historia, marinas y barcos. Colaboró con su hermano menor, James, como fotógrafo para después pasar a trabajar en talleres de litografía. Se sabe que en el momento de organizarse el viaje James Sydney Brown se encontraba exhibiendo una serie de daguerrotipos de Perry y sus oficiales en el Crystal Palace de Nueva York; este hecho sugiere que también en esta ocasión existían significativos contactos previos que contribuyeron a la elección como fotógrafo de la expedición de

Eliphalet Brown en detrimento de otros candidatos.⁸⁰ Asimismo, es interesante destacar que la exposición de imágenes de Perry y sus oficiales de alguna manera relaciona a ambos hermanos con un proyecto de propaganda de la Marina. Al parecer, Brown poseía escasos conocimientos de fotografía en el momento de organizarse la expedición.⁸¹ Con todo, a lo largo de los dos años que duró la expedición realizaría más de 400 imágenes fotográficas. Todo parece indicar que el congreso de los Estados Unidos no había concedido la autoridad necesaria al Comodoro para contratar un artista para la expedición, de manera que el fotógrafo debió de aportar el equipo necesario, registrarse con otro cargo, y solicitar el pago de sus honorarios una vez de regreso.⁸² Brown nunca consiguió el reembolso del coste del equipo que debió de aportar para abordar el proyecto debido precisamente a un defecto de forma en la contratación.⁸³ A pesar de los inconvenientes, la expedición contó también con otro artista, el alemán William Heine, con el que el fotógrafo colaboraría estrechamente. No sería la única experiencia de Heine como explorador, como veremos más adelante.

Por su extensión e impacto, la contribución de William Heine es quizá la expresión más destacable de la expedición. Heine produjo un amplio número de dibujos que alcanzarían una gran difusión en forma de litografías a través de la narrativa oficial y de otras publicaciones, incluida una serie de estampas y un espectáculo visual, lo que prueba una vez más la relación entre las empresas científicas y los espectáculos de masas. Peter Bernhard Wilhelm Heine (Dresde 1827-1885) pertenecía a una familia relacionada con el teatro. Se formó como pintor en la real academia de su ciudad natal, así como con el pintor de historia Julius Hübner y durante tres años amplió sus estudios en París. Tras un breve espacio de tiempo en el que trabajó como instructor de pintura y decorador de teatro, su participación en un alzamiento fracasado le obligó a trasladarse a los Estados Unidos, lo que hizo con la ayuda de Alexander von Humboldt. Fue allí donde emprendió una interesante y fértil labor como artista viajero, lo que ya parece anunciar su apadrinamiento. Su participación en la expedición Perry fue quizá el hito más importante de su carrera, pero anteriormente había colaborado con el diplomático y arqueólogo Ephraim George Squier en otra expedición a América Central.

⁸⁰ BRUCE T. ERICKSON, "Eliphalet M. Brown, Jr.: An Early Expedition Photographer", *The Daguerrean Annual* (1990), 147.

⁸¹ SUSAN BARGER Y WILLIAM BLAINE WHITE, *The Daguerreotype: Nineteenth-century Technology and Modern Science* (Baltimore: John Hopkins University Press, 2000), 76.

⁸² BARGER, WHITE, *The Daguerreotype*, 76.

⁸³ RUDISILL, *The Mirror Image*, 108, 111.

A pesar del marcado carácter político de la expedición, ésta perseguía también objetivos científicos [fig. 3.14]. Según parece, la elección de Brown, que durante la campaña contra México había recopilado especímenes naturales, pudo estar relacionada con el interés del Comodoro por los asuntos científicos.⁸⁴ El personal científico civil se limitó a un solo individuo, el botánico especialista en agricultura James Morrow, personal del *Department of State*.⁸⁵ Su diario y sus dibujos de plantas, algunos de ellos de especímenes aún desconocidos en occidente, no llegaron a publicarse; mientras el botánico pretendía publicar independientemente su trabajo, los organizadores sólo buscaban utilizar algunos de los datos recogidos en el relato oficial de la expedición. En cuanto al trabajo de los oficiales encargados del estudio científico, como comenta Marc Rothenberg, sólo el capellán George Jones, con escasa, limitada y anticuada formación, logró publicar una controvertida teoría sobre la “luz zodiacal”, una banda débil de luz que se extiende a lo largo del plano de la eclíptica y que está causada por la dispersión de luz solar entre partículas de polvo del sistema solar. Estos estudios ocupan el tercer volumen de la relación del viaje. El resto de los oficiales no llevaron a cabo los trabajos que se les había encomendado. Asimismo, las colecciones formadas a lo largo de la expedición, fundamentalmente por James Morrow, fueron objeto de disputa entre la Marina y el *Department of State*; los trabajos de investigación de dichas colecciones, encomendados a diferentes investigadores, también fueron problemáticos. A pesar del ofrecimiento de colaboración de la entonces recién fundada Smithsonian Society, dicha colaboración tampoco debió de ser extensa, pues muchas de las colecciones siquiera llegaron a sus instalaciones. La contribución científica de la expedición fue, por tanto, muy limitada.⁸⁶ En cierto modo, parece evidente que la tradición exploratoria de la Marina, en otro tiempo tan importante, agonizaba.

La expedición partió rumbo a Japón el 24 de noviembre de 1852 y, siguiendo la ruta tradicional, llegó al puerto de Naha en las Ryukyus en mayo del siguiente año. A su llegada, y contraviniendo órdenes, el comodoro Perry amenazó con invadir las islas si no se le permitía a su escuadra, formada por cuatro buques de vapor, establecer una base de aprovisionamiento. Ante semejante despliegue tecnológico y política de agresión, las autoridades locales se rindieron de manera incondicional. Seguidamente, la

⁸⁴ MARC ROTHENBERG, “In Behalf of the Science of the Country’: The Smithsonian and the U. S. Navy in the North Pacific in the 1850s, *Pacific Science*, vol. 52, n. 4 (1998): 303.

⁸⁵ ROTHENBERG, “In Behalf of the Science of the Country’: The Smithsonian and the U. S. Navy in the North Pacific in the 1850s”, 303.

⁸⁶ ROTHENBERG, “In Behalf of the Science of the Country’: The Smithsonian and the U. S. Navy in the North Pacific in the 1850s”, 304.

escuadra se dirigió a la bahía de Tokio (Edo), donde las “naves negras” y humeantes de los “diablos extranjeros” con sus velas recogidas, baluarte del poder tecnológico de los Estados Unidos, fueron observados con estupor por la población local. Perry se negó a recibir a ninguna autoridad local que no fuera de alto rango y enviada específicamente por el gobierno. Finalmente, el 14 de julio el Comodoro bajó a tierra, en medio de una fuerte tensión, con el objeto de entregar la carta del presidente de Estados Unidos, Millard Fillmore, a los príncipes Toda Izu, consejero del emperador, e Ido Awami. Tres días más tarde partió con la promesa de regresar, con un mayor número de buques de guerra, para conocer la respuesta oficial del Emperador. Pocos días más tarde sería el almirante ruso Efimii Vasilievich Putiatin—que ya había protagonizado un frustrado intento de entablar relaciones con Japón—quien llegaría acompañado de una escuadra compuesta por cuatro buques a aguas japonesas con el mismo objetivo. Perry regresó, efectivamente, el 13 de febrero de 1854 con diez buques, tres de ellos de vapor. Resulta significativo que la escuadra constituía la cuarta parte de la flota norteamericana de aquella época, lo que da idea de la importancia de la misión y el peso de la tecnología bélica como elemento disuasorio. En este sentido, es necesario recordar la diplomacia o política “de cañoneras” que se realizaba en aquella época por la que se buscaba la solución a un conflicto internacional a través de una política de fuerza, en muchas ocasiones el despliegue tecnológico, buques y armamento. Las negociaciones con el gobierno japonés, reacio a romper su aislamiento, fueron lentas. Perry, cansado de las lentas y difíciles negociaciones y a la vista de los escasos progresos realizados, amenazó una vez más con entrar en guerra, asegurando que en veinte días podía reunir en aguas japonesas cien buques. Finalmente, se alcanzó un acuerdo en el pequeño pueblo de Yokohama, y Perry desembarcó el 8 de marzo para iniciar conversaciones de paz e instaurar las bases de un futuro acuerdo comercial. Tras alcanzar el acuerdo, norteamericanos y japoneses celebraron juntos el inicio de sus nuevas relaciones e intercambiaron regalos. Los norteamericanos agasajaron a los japoneses con reproducciones en miniatura de algunos de los últimos adelantos tecnológicos occidentales: un telégrafo, una locomotora a vapor, armas de fuego y relojes, además de alcohol y libros sobre los Estados Unidos [fig. 3.15]. No se ha documentado, sin embargo, la entrega de una máquina fotográfica. Finalmente, el Comodoro también incluyó entre los regalos una lujosa edición de la magnífica obra científica en nueve volúmenes de John James Audubon sobre pájaros. De alguna manera este regalo refleja el prestigio del que las ilustraciones científicas gozaban desde el siglo XVIII y el poder

que ostentaban aún quienes poseían dichas colecciones y especies naturales. La expedición de Perry utilizó tanto una estrategia marcial como cultural, siendo desfiles, exposiciones tecnológicas y conciertos de música sus instrumentos para construir relaciones diplomáticas entre los dos países desde una perspectiva de superioridad.⁸⁷ Por ejemplo, Perry había ordenado la exhibición del daguerrotipo, el telégrafo y otros aparatos para el asombro de la población de Okinawa, incluyendo una demostración del proceso fotográfico.⁸⁸ Gran Bretaña, Francia y Rusia firmaron posteriormente una serie de tratados con Japón.

La labor de los artistas Eliphalet Brown y William Heine aparece reflejada en forma de litografía o grabado en la narrativa del viaje. Entre los daguerrotipos acreditados a Brown existen varios retratos individuales o de grupo de personalidades y colaboradores locales [fig. 3.16], bellezas (posiblemente cortesanas) [fig. 3.17], tipos [fig. 3.18], escenas, oficios [fig. 3.19] y vistas. Su labor se complementa a la perfección con la de William Heine, que realizó numerosas vistas [fig. 3.20 y 3.21] e incluso recogió los acontecimientos más importantes del viaje [fig. 3.22]. En ocasiones se trata directamente de colaboraciones entre ambos artistas (véase por ejemplo la fig. 3.18). Algunos de los daguerrotipos realizados por Brown y de los dibujos de Heine, incluidos algunos topográficos y científicos, aparecen reproducidos en *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan Performed in the Years 1852, 1853 and 1854*, el extenso informe realizado por orden del congreso de los Estados Unidos a partir de las notas tomadas por Perry y sus oficiales y que sería publicado en tres volúmenes (Washington, 1856-1858). El Comodoro trató de hacer de su informe una magnífica publicación, por lo que no sólo incluyó las imágenes de ambos artistas y trató de incorporar las notas científicas de Morrow, sino que incluso propuso al escritor Nathaniel Hawthorne que elaborara los textos, que finalmente realizó Francis L. Hawks, conocido por sus brillantes discursos religiosos, lo que no deja de ser significativo. Como en casos anteriores, el viaje tiene múltiples objetivos y tal es la amplitud de la información recogida que permite decir que la narrativa del viaje presenta Japón ante los Estados Unidos. Merece destacarse una vez más y como es propio en el libro romántico la estrecha relación entre el texto y la imagen, así como la cuidada estética de la obra. Resulta manifiesto el interés por la conservación del registro

⁸⁷ JEFFREY A. KEITH, "Civilization, Race and the Japan Expedition's Cultural Diplomacy, 1853-1854", *Diplomatic History*, vol. 35, n. 2 (abril 2011): 179-180.

⁸⁸ RUDISILL, *The Mirror Image*, 108.

visual de la apertura de Japón valorado por cuestiones de orgullo y como fuentes permanentes de verificación de un acontecimiento nacional memorable.⁸⁹

Finalmente, Heine desarrolló algunos proyectos en solitario, como es el caso de *Graphic Scenes of the Japan Expedition*. El álbum incluye diez litografías comentadas que transmiten un gusto por lo pintoresco muy próximo a *Japan and the Japanese* (Nueva York: 1852), de Talbot Watts, o el artículo aparecido un año después en la revista norteamericana *Gleason's Pictorial*, en los que el desconocimiento del país, presentado como una fantástica “chinoiserie”, es manifiesto. El trabajo de Heine en torno a Japón sería muy fértil. Además de los trabajos citados el artista alemán llegaría a publicar un libro de viajes de regreso en su país, *Reise um die Erde nach Japan an Bord der Expeditions-Escadron unter Com. Perry den Jahren 1853, 54, und 55, unternommen im Auftrage der Regierung der Vereinigten Staaten* (Leipzig, 1856) cuyo éxito le aseguraría la traducción al francés y al holandés. Además, algunos de los bocetos de Heine fueron convertidos junto con el artista Joseph Kyle, colaborador de Frémont, en un panorama que sería exhibido en la Academy Hall de Nueva York como una excursión a China y Japón por sólo 25 centavos.⁹⁰ Así pues, también en este caso, como en el de John Mix Stanley, una expedición estatal generó un espectáculo para la sociedad de una de las mayores ciudades del país.

Por el contrario, la obra de Brown se encuentra casi por completo desaparecida y tuvo escasa difusión. A su regreso, parece que el fotógrafo obtuvo el pago por sus servicios y sus daguerrotipos pasaron a ser propiedad del gobierno de los Estados Unidos.⁹¹ Esta parece ser la tónica, en todo caso, de la mayoría de las expediciones de la época, que retienen las imágenes y sus derechos. La mayoría de estos daguerrotipos parecen haberse perdido para siempre durante un incendio en los talleres de impresión de Philadelphia y la Smithsonian Institution, que albergaba una exposición de la colección reunida por Perry durante su expedición.⁹² Se ha mencionado que la expedición también produjo calotipos, también conocidos como talbotipos; sin embargo, son escasas las referencias sobre este particular más allá de los escritos oficiales y no se conserva ninguna de estas imágenes.⁹³ Por el contrario, la conservación de sólo una parte de su producción y, fundamentalmente, en forma de grabado—para así pasar a formar parte de la relación oficial del viaje—, limita la comprensión de la obra

⁸⁹ RUDISILL, *The Mirror Image*, 111.

⁹⁰ SANDWEISS, *Print the Legend*, 113-114.

⁹¹ BARGER, WHITE, *The Daguerreotype*, 76.

⁹² ERICKSON, “Eliphalet M. Brown”, 153.

⁹³ RUDISILL, *The Mirror Image*, 47.

de Brown. Con todo, en términos generales, el nivel de distorsión entre original y copia no suele ser importante.⁹⁴

Las imágenes de Heine y Brown son complementarias y tratan de presentar una imagen global del país bajo dos estéticas distintas. Las imágenes de Eliphalet Brown reflejan más que ninguna otra cosa los lugares visitados por la expedición y sus gentes, bien a través de retratos o de “tipos”, habiendo sido estos últimos relacionados con un interés etnográfico.⁹⁵ El daguerrotipo del príncipe Toda Izu, reproducido en el relato oficial, constituye una versión más de los denominados “retratos de aparato”, de tradición occidental. Otros personajes, como funcionarios locales o intérpretes, prescinden de estas convenciones y aparecen representados en un estilo más simple que recuerda el estilo directo del daguerrotipo [véase fig. 3.16]. En cuanto a los “tipos”, los de mujeres parecen más numerosos, y presentan parejas completamente vestidas con distintas orientaciones en el rostro y todo tipo de adornos y artefactos propios de la cultura japonesa. Quizá aquí el interés por la etnología japonesa sea más manifiesto, al igual que el interés por la mujer exótica, tan común a los libros de viajes particularmente a partir del Romanticismo [véase fig. 3.17]. En la obra de Heine, complementaria a la anterior, se observa interés por los acontecimientos de la expedición y los trabajos de los componentes de la misma, como ocurre en otros viajes anteriores, incluido el de Malaspina con mucha anterioridad [fig. 3.23]. Asimismo, existe un interés por los paisajes urbanos y naturales que, salpicados de personajes como era costumbre en la estampa, traen a la memoria soluciones de representación tradicionales en expediciones y viajes anteriores [fig. 3.24]. Ciudades y naturaleza aparecen bajo una mirada romántica: existe incluso un claro de luna de un exótico cementerio local. La visión fotográfica, más realista, parece observarse en retratos y tipos, mientras que el resto de las imágenes presentan una estética idealizada, exótica, pintoresca, romántica [fig. 3.25] que trae a la memoria las clásicas “chinoiseries” de Thomas Allom.

A diferencia de otras expediciones, el encuentro entre norteamericanos y japoneses fue registrado por la paleta de artistas pertenecientes a ambas culturas. Se conservan grabados japoneses de cómo Eliphalet Brown retrataba a las cortesanas japonesas con su cámara. Lejos de ser un hecho aislado, muchos de los hitos de la expedición, como la llegada de las “naves negras”, el desembarco, o las fiestas que siguieron a la firma del

⁹⁴ ROGER BALM, “Expeditionary Art: An Appraisal”, *Geographical Review*, vol. 90, n. 4 (2000): 588.

⁹⁵ KEITH, “Civilization, Race and the Japan Expedition’s Cultural Diplomacy, 1853-1854”, 193.

tratado fueron igualmente registradas por norteamericanos y japoneses. Esta visión del “otro” por parte de dos culturas distintas, estas dos miradas sobre un mismo encuentro, aporta una información excepcional. Conforme a los estudios realizados por John W. Dower, queda demostrado que, más allá de los distintos medios o estilos, cada una de las partes trató de presentar los hechos conforme a sus intereses e ideología. Así, mientras los artistas de la expedición, Eliphalet Brown y William Heine, muestran en todo momento una visión quizá romántica o exótica, pero siempre decorosa, de los acontecimientos vividos por las fuerzas estadounidenses, los japoneses produjeron sus propias imágenes de propaganda en claro conflicto con los grabados y daguerrotipos norteamericanos. Así, por ejemplo, los japoneses muestran al comodoro Perry postrado frente a las autoridades japonesas en señal de sumisión, lo que constituye a todas luces una falsificación histórica.⁹⁶ Este tipo de conflictos en la visión de unos y otros anima a reflexionar sobre la naturaleza nada inocente de las ilustraciones de viaje.

El caso canadiense

En Canadá, la expedición de Assiniboine y Saskatchewan, que tuvo lugar en 1858, también hizo uso de los servicios de un fotógrafo: Humphrey Lloyd Hime.

Los gobiernos de Gran Bretaña y de Canadá organizaron una serie de expediciones cuyo objetivo era estudiar a fondo los territorios entre el lago Superior y el río Rojo: su geología, climatología y vegetación, así como la vida de los nativos. Las expediciones debían aportar los medios necesarios para poder valorar su potencial agrícola y como lugar de asentamiento. Asimismo, se pretendía recopilar la información necesaria para evaluar las posibilidades de establecer con éxito una vía de comunicaciones permanente entre la zona oriental y el estado de British Columbia. La costa del Pacífico había aumentado su valor con el descubrimiento de yacimientos auríferos y la apertura del mercado asiático. Además, la política expansionista de los Estados Unidos también hizo ver a las autoridades británica y canadiense la necesidad de conocer mejor aquellos territorios y controlarlos. El gobierno canadiense, quizá inspirado por las recientes expediciones de su vecino meridional, decidió incluir entre los comisionados un

⁹⁶ “Black Ships & Samurai: Commodore Perry and the Opening of Japan (1853-54)”, JOHN W. DOWER, consultado el 23 de marzo de 2015, en http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/black_ships_and_samurai/bss_essay07.html

fotógrafo, que debía formar parte del grupo comandado por el geólogo y naturalista Henry Youle Hind, profesor del Trinity College de Toronto.

Humphrey L. Hime (Irlanda, 1833-1903) era fotógrafo, pero también contaba con amplios conocimientos sobre exploración, lo que le convertía en un candidato ideal para la expedición. La firma a la que pertenecía, Armstrong, Beere & Hime, se anunciaba como “fotógrafos, ingenieros y dibujantes”. Sin embargo, con el tiempo Hime se mostraría conflictivo, escasamente productivo e incluso llegaría a abandonar sus negativos por el camino.⁹⁷ Dichos comportamientos caprichosos están lejos de ser excepcionales en este tipo de proyectos y hasta cierto punto debemos asimilar la figura del propio Castro a la de un rebelde. Sólo se conserva un reducido número de copias, en papel albuminado a partir de negativos al colodión húmedo que, al finalizar la expedición, pasaron a manos del gobierno de Canadá. Curiosamente, se hicieron los preparativos necesarios para que, tras pasar la censura del gobierno, se publicaran tanto los grabados de las fotografías como los dibujos en la prensa británica; sin embargo, también pasaron a formar parte de la narrativa oficial del viaje e incluso fueron exhibidas en Canadá y vendidas en forma de portfolio.⁹⁸ Las imágenes tomadas ilustran el curso de la expedición, la arquitectura local, y la vida de los nativos. Asimismo, se tomaron dos imágenes de barcos de la Hudson’s Bay Company. A pesar del indudable éxito del trabajo y como ocurriera en muchos otros casos, al término de la expedición Hime abandonó para siempre la fotografía dedicándose a la minería y, sobre todo, al mercado de valores. Entre las fotos más conocidas del fotógrafo irlandés destaca un grupo de retratos de mestizos, muy próximo a la estética del primer retrato fotográfico británico [figs. 3.26 y 3.27]. Estas imágenes han sido destacadas por su excelencia, sensibilidad, dignidad y simplicidad.⁹⁹ Como indica la historiadora Andrea Kunard, la obra fotográfica de Hime oscila entre el concepto de fotografía como evidencia y como metáfora. Las expectativas culturales y convenciones artísticas son aún más evidentes en los grabados obtenidos a partir de las fotografías. Las imágenes tienden a hacer inteligible lo que hasta entonces es desconocido, para lo que toman prestadas iconografías propias de la cultura occidental. La narrativa del jefe de la expedición expresa la dureza del viaje en unos términos que traen a la memoria las sagradas escrituras, y establece paralelos entre la obra del Todopoderoso y el poder de la ciencia

⁹⁷ SANDWEISS, *Print the Legend*, 143.

⁹⁸ SANDWEISS, *Print the Legend*, 144.

⁹⁹ RALPH GREENHILL, “Early Canadian Photographer, Humphrey Lloyd Hime”, *Image, the Bulletin of the George Eastman House of Photography*, vol. 11, n. 3 (1962): 9-10.

victoriana sobre unas tierras que promete moldear para sus propósitos imperiales. Por su parte, las imágenes de Hime presentan una tierra virgen lista para los futuros colonos.¹⁰⁰

La Expedición Eulenberg a Japón (1859-1862)

La Expedición Eulenberg constituye un interesante ejemplo del amanecer de las expediciones fotográficas europeas, pero más aún un fascinante antecedente de la propia Comisión Científica del Pacífico. Afortunadamente en un campo académico todavía por explorar, se conservan algunos de los positivos de su ambicioso *corpus* original así como una amplia documentación, todo lo cual ha permitido al historiador Sebastian Dobson realizar un estudio exhaustivo sobre la Expedición de gran valor.¹⁰¹ Se trata de un proyecto relacionado con el del comodoro Perry al Japón, no sólo por su naturaleza diplomática, militar y científica sino también por su destino geográfico. Igualmente, ambas expediciones comparten la colaboración del artista y escritor de viajes William (Wilhelm) Heine.

La Expedición Eulenberg actuaba en nombre de Prusia y la confederación alemana y en principio respondía a intereses comerciales y geopolíticos. Pero la expedición, a bordo de los buques *SMS Thetis*, *SMS Arcona*, *SMS Frauenlob* (que se hundiría antes de llegar a Japón) y *SMS Elbe* (que lo reemplazaría), también contó con un equipo de científicos: el geólogo Ferdinand von Richtofen, el botánico Max Wichura y el biólogo marino Karl Eduard von Martens que viajarían acompañados de dos artistas, William (Wilhelm) Heine y Albert Berg, y el joven fotógrafo Carl Bismarck. Esta ambiciosa comisión fue objeto de atención por parte de la prensa de la época¹⁰². La Expedición se inspira en el viaje de la fragata *Novara*, entonces muy reciente, que trata de emular y

¹⁰⁰ ANDREA A. KUNARD, "Relationships of Photography and Text in the Colonization of the Canadian West: the 1858 Assiniboine and Saskatchewan Exploring Expedition", *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes*, vol. 26 (2002): 77-100.

¹⁰¹ Véase: SEBASTIAN DOBSON, "The Prussian Expedition to Japan and its Photographic Activity in Nagasaki in 1861", *Old Photography Study* 3 (2009): 27-36; SEBASTIAN DOBSON, "The Prussian Expedition to Japan, 1860-1861", *History of Photography* 33, 2 (2009): 112-131; y SEBASTIAN DOBSON, "Unintended Consequences: Photography and the Prussian East Asian Expedition", "Split Visions: Wilhelm Heine and Albert Berg in Japan", y "Appendix 1: The Gifts of the Eulenberg Expedition to the Shogun", en SEBASTIAN DOBSON & SVEN SAALER eds., *Unter den Augen des Preußen-Adlers- Under Eagle Eyes: Lithographs, Drawings & Photographs from the Prussian Expedition to Japan, 1860-1861* (München: IUDICIUM Verlag, 2012), 255-316; 125-254 y 317-347. En las siguientes líneas sólo se anotará aquella información que aparezca en una única publicación. Deseo agradecer al Sr Dobson el envío de algunas de sus publicaciones.

¹⁰² "A better appointed expedition for these purposes has never visited these islands. Whatever else may or may not be accomplished by it, it is quite certain that the world will be better informed respecting this even now *terra incognita*, through the exploration and observations of the able corps of scientific men, and the labours of the artists attached to the Prussian legation...". En: *North China Herald*, 29 December 1860, en DOBSON, "The Prussian Expedition to Japan and its Photographic Activity in Nagasaki in 1861", 27.

superar. Ejemplo de ello es la utilización de dos artistas con experiencia internacional y un fotógrafo, mientras la expedición austríaca sólo había contado con la colaboración del artista Joseph Selleny¹⁰³.

Se incluye un “asistente fotógrafo” subordinado a Heine por sugerencia del propio artista. Heine, que había colaborado estrechamente con el daguerrotipista norteamericano Eliphalet Brown durante la Expedición Perry, opinaba que, teniendo en cuenta el volumen de trabajo al que tendría que enfrentarse, se haría necesario contar con un fotógrafo experimentado para obtener gran número de vistas en un tiempo limitado.¹⁰⁴ Asimismo, en otro momento Heine puntualiza que “... en muchos casos, particularmente con la topografía, era suficiente con los dibujos. Sin embargo, para los en ocasiones bastante complicados detalles arquitectónicos y vistas de la ciudad era necesario recurrir a la fotografía...”.¹⁰⁵ Ambas afirmaciones resultan esclarecedoras en lo que respecta al uso de la fotografía en el contexto expedicionario de aquellos primeros años subrayando la rapidez y capacidad de registro del nuevo medio, así como su particular adaptación al paisaje urbano. Heine fue contratado en calidad de cronista de la Expedición,¹⁰⁶ artista y, particularmente, supervisor del proyecto fotográfico, labor que sorprendentemente acabaría eclipsando todas las demás.

El puesto de fotógrafo fue objeto de varias candidaturas, como la del fotógrafo Julius Siegmund Friedlaender, que contaba con el apoyo de la Academia de Ciencias de Berlín.¹⁰⁷ Sin embargo, para la misión se escogió al joven Carl Bismarck, hijo ilegítimo del jefe de la expedición, el conde Friedrich von Eulenberg, con una breve formación como fotógrafo. Con todo, Bismarck fue capaz de presentar ejemplos de su trabajo¹⁰⁸ si bien posteriormente habría de recibir formación adicional por parte del fotógrafo Grundner¹⁰⁹. Aparentemente Albert Grundner operaba un conocido estudio de retratos que se especializaría en *carte de visite* y llegó a ser fotógrafo imperial, según indica el verso de sus tarjetas, hoy frecuentes en el mercado de fotografía antigua

La impresionante provisión de cámaras (seis) y de materiales (placas de vidrio de varios tamaños para realizar 2500 fotografías) reviste el proyecto fotográfico de

¹⁰³ DOBSON, “The Prussian Expedition to Japan, 1860-1861”, 113.

¹⁰⁴ *Entwurf eines Contractes zwischen dem Königlichen Preussischen Staats-Ministerium als Parthei des ersten Theiles und dem Herrn Wilhelm Heine aus New York als Parthei des zweiten Theiles*, antes de 22 noviembre de 1859, en DOBSON, “Unintended Consequences: Photography and the Prussian East Asian Expedition”, 256.

¹⁰⁵ WILLIAM (WILHELM) HEINE, “Eine Weltreise unum die nördliche Hemisphäre in Verbindung mit der Ostasiatischen Expedition in den Jahren 1860 und 1861, Vol. I (Leipzig: F.A. Brockhaus, 1864), 230, en DOBSON, “The Prussian Expedition to Japan and its Photographic Activity in Nagasaki in 1861”, 27.

¹⁰⁶ DOBSON, “Unintended Consequences: Photography and the Prussian East Asian Expedition”, 255.

¹⁰⁷ DOBSON, “Unintended Consequences: Photography and the Prussian East Asian Expedition”, 261.

¹⁰⁸ DOBSON, “Unintended Consequences: Photography and the Prussian East Asian Expedition”, 260.

¹⁰⁹ FRIEDRICH A. [CONDE] EULENBERG a Alexander von Schleinitz [Ministro de Asuntos Exteriores], 10 de enero de 1860, en DOBSON, “Unintended Consequences: Photography and the Prussian East Asian Expedition”, 261.

importancia durante las primeras fases de la expedición. Sin embargo, Dobson señala que la ampliación de los presupuestos fotográficos, que fue auspiciada por von Eulenberg, fue posiblemente consecuencia de la elección de su hijo para el puesto.¹¹⁰ El trabajo del joven e inexperto Bismarck no tardaría en ser criticado por Heine, a quien von Eulenberg había astutamente cargado con la responsabilidad¹¹¹, lo que precipitaría la búsqueda inmediata de otro fotógrafo. El norteamericano John Wilson, entonces activo en Japón, constituyó una excelente opción que permitió no sólo hacer acopio de numerosas imágenes¹¹² sino de facilitar instrucción técnica tanto a Bismarck como al telegrafista August Sachtler, nombrado entonces ayudante [figs. 3.28, 3.29 y 3.30].. Prueba quizá del valor que ostentaba la fotografía durante las primeras fases de la Expedición es la gestión de esta crisis, que incluye la solicitud de un nuevo fotógrafo a Berlín. Quizá en un intento de proteger a su hijo, von Eulenberg justificó el fracaso del joven Bismarck culpando a Heine, que no gozaba de la simpatía de sus compañeros, ni siquiera la del jefe de expedición.¹¹³ Finalmente, sin embargo, la solicitud se desestima.¹¹⁴ Otro dato interesante a señalar en la gestión de esta crisis es la sugerencia de Heine de cambiar de proceso fotográfico de colodión húmedo a seco.¹¹⁵ Si bien el colodión húmedo destacaba por su sensibilidad a la luz y su estabilidad química, tenía la gran desventaja de que las placas debían ser emulsionadas y reveladas tras la exposición a la luz *in situ*. El colodión seco, por el contrario, no necesitaba de estas difíciles manipulaciones, pero era menos sensible y, en general, la calidad de la imagen era menor. Heine destaca precisamente la facilidad a la hora de exponer los negativos al colodión seco, no sólo porque "...se preparan en casa y tras la exposición el proceso puede ser finalizado en casa..."¹¹⁶ sino también porque las placas al colodión húmedo tendían a secarse en las temperaturas cálidas de aquellas latitudes lo que hacía imposible exponer los negativos¹¹⁷. Esta petición ilustra la enorme dificultad que entrañaba el proceso al colodión húmedo fuera del estudio, especialmente en manos inexpertas. Tras

¹¹⁰ DOBSON, "Unintended Consequences: Photography and the Prussian East Asian Expedition", 261.

¹¹¹ DOBSON, "Unintended Consequences: Photography and the Prussian East Asian Expedition", 260-261.

¹¹² "Thus far, the photographic work has proceeded poorly. Now, however, an American residing in Yokohama, Mr. Wilson, has been engaged and has immediately set to the task energetically. Every time he goes out, he returns with a dozen or so successful plates." Ferdinand von Richtofen, *Aus den Tagebüchern der Gesandtschaftsreise 1860/1861*, en DOBSON, "Unintended Consequences: Photography and the Prussian East Asian Expedition", 273.

¹¹³ DOBSON, "Split Visions: Wilhelm Heine and Albert Berg in Japan", 146-147.

¹¹⁴ DOBSON, "Unintended Consequences: Photography and the Prussian East Asian Expedition", 273-276.

¹¹⁵ DOBSON, "Unintended Consequences: Photography and the Prussian East Asian Expedition", 274.

¹¹⁶ WILHELM HEINE a Friedrich A. [Conde] Eulenberg, 5 noviembre 1860, en DOBSON, "Unintended Consequences: Photography and the Prussian East Asian Expedition", 274.

¹¹⁷ DOBSON, "Unintended Consequences: Photography and the Prussian East Asian Expedition", 274-275.

una colaboración puntual con Wilson, que Eulenberg estimó costosa¹¹⁸, la expedición contaría con dos fotógrafos, Bismarck que realizaba paisajes, y Sachtler, que actuó como generalista si bien mostraba un especial talento para el retrato. Una vez más, la importancia del proyecto fotográfico es manifiesta teniendo en cuenta el uso de dos personas para la misma labor. Con el tiempo, Sachtler se convertiría en fotógrafo abriendo un estudio en Singapur una vez terminada la expedición. Mientras, Bismarck llegaría a ser un experto sinólogo y actuar en calidad de diplomático. En cuanto a Wilson, como el anterior también pondría punto y final a su carrera fotográfica tras mandar realizar un panorama sobre Japón a partir de sus fotografías, panorama que sólo sería exhibido en London durante el plazo de un mes el año 1862.¹¹⁹

La expedición regresó con cerca de mil negativos, presumiblemente al colodión húmedo, de fotografías de Japón y China. Hoy en día sólo contamos con una pequeña parte de estas imágenes en forma de positivos, curiosamente muchos de ellos copias en papel a la sal. Asimismo, algunas fotografías han llegado a nosotros en forma de grabados en madera que serían publicados por la revista ilustrada *Illustrirte Zeitung* que, como *El Museo Universal*, cubrió todo el proyecto. La actividad fotográfica resultó muy diversa. Se realizaron vistas urbanas y paisajes, incluso en formato panorámico, pero también numerosas fotografías de tipos humanos, tanto en la calle como en el estudio, y de retratos de las personas con las que entraron en contacto durante su estancia, como funcionarios, sirvientes y guardas. Instalado un estudio fotográfico en la legación prusiana, se realizó incluso el retrato del comandante en jefe del ejército británico en el norte de China el general Sir Hope Grant, el embajador británico R. Alcock y otros miembros de su delegación. Max von Brandt, secretario de la delegación prusiana, se hizo fotografiar en traje japonés. Asimismo, se sabe que la casa del embajador holandés de Vogel sirvió como estudio improvisado para retratar gran número de actores y acróbatas. Es asimismo muy notable el reportaje que Wilson y Bismarck realizaron de la ceremonia en memoria de dos militares rusos asesinados el año anterior, y del que se enviaron dos imágenes a San Petersburgo. Y, como ocurriera con Jules Itier en su misión a China, los fotógrafos también realizaron retratos de los comisionados japoneses que firmaron el tratado de amistad entre ambos países, que se les entregaron como obsequio.

¹¹⁸ "... Like all Americans-both native-born and naturalized-the man does not come cheap..." EULENBERG to Schleinitz, 22 noviembre, 1860, citado en DOBSON, "Unintended Consequences: Photography and the Prussian East Asian Expedition", 279

¹¹⁹ DOBSON, "Unintended Consequences: Photography and the Prussian East Asian Expedition", 303.

Sin duda entre los aspectos más interesantes de la Expedición Eulenberg se encuentra el aparente desinterés en la colección fotográfica que se produjo tras el viaje. En ausencia de Heine, que había apostado por el uso de la cámara fotográfica, los negativos quedaron en manos del otro artista de la expedición, Albert Berg. Éste, ajeno por completo a la fotografía por la que no sentía el menor interés¹²⁰ y que criticaba duramente por su incapacidad de elegir entre lo esencial y lo superfluo¹²¹, dejó las placas en manos del fotógrafo Leopold Ahrendts. Ahrendts, conocido hoy por exquisitas imágenes arquitectónicas raras de encontrar, ya aparece relacionado con la Expedición con anterioridad pero para Dobson se trata de una extraña opción pues compartía estudio y tuvo que almacenar las numerosas placas en su propia casa.¹²² Y es precisamente en esta casa donde se pierde su pista al morir repentinamente y sin familia en 1870. Con todo, es necesario aclarar que Berg había autorizado varios trabajos de positivado con carácter oficial entre los años 1862 y 1863 que incluían estereoscopías, estereoscopías sin montar, panoramas y numerosas fotografías en varios tamaños incluyendo gran formato.¹²³ Aparentemente, se trató de copias para individuos que formaron parte de la Expedición¹²⁴, lo que limita la circulación de las imágenes a la esfera privada. Posiblemente las imágenes que se conservan en papel a la sal son las supervivientes de estos encargos puesto que Ahrendts solía utilizar este proceso para sus positivos. A su regreso a Prusia en 1871 Heine descubrió que Albert Berg había recibido el encargo de escribir la narrativa de la expedición y que sus dibujos y acuarelas habían sido seleccionadas para las publicaciones oficiales.¹²⁵ Berg, candidato del Ministro de Cultura y protegido de Humboldt y del gran duque Friedrich Franz II de Macklenburg-Schwerin,¹²⁶ con quien se decía le unían lazos familiares,¹²⁷ no era rival para Heine. En vano trató de recuperar los negativos de la expedición, que entonces ya se encontraban en paradero desconocido, y publicó su propio portfolio con textos e imágenes dividido en varias secciones temáticas. Ambas obras son en realidad complementarias pues las imágenes de Berg se centran en los paisajes naturales y urbanos con especial atención en los elementos vegetales mientras las de Heine exploran los humanos y tienden a ser decorativas. Sin embargo, la obra de Heine, con

¹²⁰ DOBSON, "Split Visions: Wilhelm Heine and Albert Berg in Japan", 141.

¹²¹ DOBSON, "Split Visions: Wilhelm Heine and Albert Berg in Japan", 166.

¹²² DOBSON, "Unintended Consequences: Photography and the Prussian East Asian Expedition", 306.

¹²³ DOBSON, "Unintended Consequences: Photography and the Prussian East Asian Expedition", 308.

¹²⁴ DOBSON, "Unintended Consequences: Photography and the Prussian East Asian Expedition", 305.

¹²⁵ DOBSON, "Split Visions: Wilhelm Heine and Albert Berg in Japan", 151.

¹²⁶ DOBSON, "Split Visions: Wilhelm Heine and Albert Berg in Japan", 133.

¹²⁷ DOBSON, "Split Visions: Wilhelm Heine and Albert Berg in Japan", 139.

dos ediciones diferentes, tendrá una menor proyección. Curiosamente, en la obra de Heine sus dibujos reelaborados por un equipo de artistas cercanos a él aparecen reproducidas en forma de fotografía adherida al soporte. Lo más interesante a destacar aquí es, en nuestra opinión, que la fotografía queda eclipsada por el dibujo y la acuarela, que sirven para ilustrar tanto las publicaciones oficiales como las de Heine, observándose tan sólo ciertos préstamos fotográficos ocasionales en las obras de ambos artistas.

Para concluir, la Expedición Eulenberg supone la primera expedición fotográfica europea y como tal constituye un precedente inmediato de la del Pacífico. A pesar del entusiasmo inicial y del enorme esfuerzo económico y humano que supuso reunir tan completo *corpus* fotográfico que incluía paisajes naturales, urbanos y humanos, finalmente sólo algunas fotografías serían positivadas para antiguos miembros de la Expedición mientras otras servirán como base para la realización de dibujos y acuarelas que, como es tradicional, serán el vehículo elegido para perpetuar el viaje. La fotografía queda así relegada, a pesar del enorme interés inicial, a ser considerada la memoria de la Expedición, tanto a nivel personal como técnico, no constituyendo una amenaza para los medios más tradicionales de comunicación visual.

La expedición de Otto Torell a Spitsbergen (1861)

A este primer proyecto fotográfico europeo, la Expedición Eulenberg, es necesario añadir otro algo más tardío aunque previo al proyecto de la Comisión del Pacífico. Nos referimos a la expedición científica sueca de Otto Torell a Spitsbergen en 1861.

Otto Martin Torell (Suecia, 1828-1900) cursó estudios universitarios de medicina si bien posteriormente se interesaría por la Zoología, la Botánica y la Geología. La expedición a la que nos referimos concretamente forma parte de una serie de viajes de exploración que realizó el naturalista entre 1858 y 1868.¹²⁸ El viaje contó con financiación oficial, y tuvo por objeto la observación meteorológica y el estudio geodésico, así como un examen preliminar del Estrecho de Hinlopen¹²⁹. Durante la

¹²⁸ WILLIAM BARR, "The *Helgoland* Expedition to Svalbard: Die Deutsche Expedition in das Nördliche Eismeer, 1898", *Arctic*, 41 (3), 1988, 203.

¹²⁹ MARY KATHERINE JONES, "Swedish Scientific Expeditions to Spitsbergen, 1758-1908", *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, 29, 1-2 (2008): 223.

expedición el médico Axel Goes, acompañado del artista Gerhard von Yhlen, visitó uno de los fiordos utilizando una cámara fotográfica; lamentablemente no se conservan las fotografías pero sí un dibujo panorámico litografiado que nos permite especular sobre su naturaleza¹³⁰. Este panorama ha sido recientemente parte de un interesante proyecto del artista Tyrone Martinsson que, tomándolo como referencia, ha vuelto a fotografiar la costa sur de Magdalenefjorden.

Sin duda, este proyecto fotográfico experimental realizado por el joven médico Axel Goes en tierras noruegas sugiere un uso de la fotografía con fines topográficos, si bien la escasa información sobre las imágenes que captó impide llegar a ninguna conclusión al respecto. Es necesario recordar el frío extremo y las dificultades lumínicas de estos parajes para poder apreciar en su justa medida este proyecto fotográfico.

Otras expediciones posteriores

Más célebres, sin duda, son las fotografías de las expediciones que algo más tarde tuvieron lugar en los Estados Unidos y en Gran Bretaña. Se trata de usos muy distintos de la fotografía. En el caso norteamericano las numerosas expediciones fotográficas tienen como objetivo descubrir el propio territorio y mostrarán a través de sus imágenes una clara ideología. En el caso británico, nos encontramos ante un ambicioso viaje científico que dará la vuelta al mundo. El caso británico, mucho menos estudiado, será solamente esbozado.

Expediciones norteamericanas

Timothy O’Sullivan, cuya obra como fotógrafo de la Guerra Civil Americana era de todos conocida, pasó a formar parte de la expedición geológica a través del paralelo 40 comandada por Clarence King en 1867. No será ésta la única expedición, pues participará asimismo en otra expedición del Estrecho de Darien (1870) comandada por Thomas Oliver Selfridge y, nuevamente en los Estados Unidos, a unirse a George Montague Wheeler y a su antiguo colaborador Clarence King en varias de sus campañas

¹³⁰ GARY MCLEOD, TIM HOSSLER, MIKKO ITÄLATY Y TYRONE MARTINSSON, “Rephotographic Powers: Revisiting Rephotography at Photomedia 2014”, en MIKKA ELO Y MARKO KARO eds, *Photographic Powers-Helsinki Photomedia 2014* (Helsinki: School of Arts, Design and Architecture, 2015), 53-54.

a lo largo de los años. Timothy O'Sullivan (Nueva York, 1840-1882) se había formado en los talleres de Mathew Brady, referente en el mundo fotográfico por su estudio donde también se exhibirían los retratos de personajes célebres de la sociedad norteamericana. Tras luchar en la Guerra Civil Americana se unió a un grupo de fotógrafos dirigido por Brady, realizando algunas de las imágenes más emblemáticas de la contienda, entre ellas *The Harvest of Death* (la cosecha de la muerte), en la que aparece un campo de cadáveres hinchados y dispersos tras la Batalla de Gettysburgh (1863).

Sus trabajos como fotógrafo de exploración tanto para King, Selfridge y Wheeler muestran características singulares que condujeron a la aceptación y valoración de su obra por parte de los historiadores de la fotografía modernistas y facilitaron su entrada en el Museo. A lo largo de sus viajes toma fotografías de gran formato y estereoscopías de los nuevos territorios en todas sus facetas: formaciones de interés como cascadas o cañones, indígenas, restos de antiguas civilizaciones, minas, etc. A pesar del marcado peso de las convenciones pictóricas y filosóficas que dominan la cultura americana de la época y el trabajo de la mayoría de los fotógrafos, su estilo muestra en muchas de sus imágenes características que lo hacen singular. Para Robin E. Kelsey, la estrecha colaboración entre fotógrafo y equipo científico, que es común a otras expediciones aunque quizá no con la misma intensidad, debió familiarizar a O'Sullivan con otros tipos de representaciones, particularmente las topográficas, y animarle a experimentar con otros lenguajes visuales. Se observa así la recesión del espacio y la adopción de planos geométricos solapados, así como la selección de información esencial.¹³¹ Tales influencias entre el equipo científico y los artistas de las expediciones no son exclusivas de este caso, sino que se han producido en distintas ocasiones como puede ser los viajes de Cook.¹³² Y, como veremos, la adopción de distintas maneras de mirar estará presente también en la Expedición del Pacífico. La enorme producción de imágenes fotográficas de la época, que fundamentalmente se repartían entre los miembros del congreso, fue acompañada por la reproducción en forma de grabado de algunas de las imágenes de O'Sullivan en los informes de las diferentes expediciones. Asimismo, algunos hitos aparecen fotografiados en más de una ocasión, advirtiéndose los múltiples puntos de

¹³¹ Véase: ROBIN E. KELSEY, "Viewing the Archive: Timothy O'Sullivan Photographs for the Wheeler Survey", *The Art Bulletin*, vol. 85, n. 4 (2003): 702-723.

¹³² El artista William Hodges que participaría en uno de los viajes de Cook, trabajó en estrecha cooperación con un equipo de científicos que posiblemente le indujeron a prestar atención a la atmósfera y la luz. Véase: BERNARD SMITH, *Imagining the Pacific: In the Wake of Cook's Voyages* (New Haven, London: Yale University Press, 1992), 45.

vista del fotógrafo y el carácter cambiante del significado de las imágenes conforme a la expedición a la que pertenecen y las ideas de su organizador, es decir, su contexto.¹³³

Por aquellos años se produce una mayor actividad exploratoria en la que participarían fotógrafos. También en 1867 el congreso autorizó la expedición geológica y geográfica comandada por Ferdinand V. Hayden, en la que habría de participar otro conocido fotógrafo, William Henry Jackson (Nueva York, 1843-1942) junto con el también célebre pintor Thomas Moran. Formaría parte de varias expediciones, siendo especialmente importante su trabajo en la primera, en la que sus impactantes imágenes de Yellowstone contribuirían a su declaración como parque nacional [figs. 3.31 y 3.32]. Es interesante observar cómo las cromolitografías contribuyeron a crear un mundo aún más onírico que las acuarelas. De manera significativa, y tal y como ocurriera con muchas otras expediciones, incluida la de la Comisión Científica del Pacífico, especímenes e imágenes serían exhibidas, en este caso en la Smithsonian Institution y en el mismo edificio del capitolio,¹³⁴ contribuyendo una vez más a la celebración social de la ciencia y de la nación. A finales de la década de los setenta Jackson abriría nuevamente un estudio y trabajaría como fotógrafo hasta edad avanzada, fotografiando la Columbian Exhibition de 1893. De igual manera, el célebre fotógrafo Carleton Watkins (Nueva York, 1829-1916) colaboraría dos años antes con el California State Geological Survey tras realizar una serie de imágenes de Yosemite en 1861. Como ocurriría después con las imágenes de William Henry Jackson en Yellowstone, estas fotografías contribuirían a su declaración por parte del propio Lincoln como parque nacional, en 1864.

Las imágenes de Carleton Watkins, William Henry Jackson y otros fotógrafos y pintores viajeros, como Thomas Moran o Albert Bierstadt, han sido estudiadas como expresión de una serie de valores filosóficos ligados al Transcendentalismo de Ralph Waldo Emerson y a su reflejo a través del arte del periodo. Esto es especialmente cierto en lo que se refiere a la pintura de paisaje norteamericana del XIX, que se ha denominado académicamente Escuela de Hudson, y lo que se podría considerar sus derivados, el Luminismo y la Escuela de las Montañas Rocosas. Si bien las expediciones científicas buscan siempre traducir la realidad para su estudio y explotación, para Barbara Novak, principal defensora de la teoría del arte norteamericano del XIX como búsqueda espiritual, existe también en este caso un

¹³³ MARTHA SANDWEISS, ed. *Photography in nineteenth-century America* (Fort Worth: Amon Carter Museum; New York: Harry H. Abrams Inc. Publishers, 1991), 119-123.

¹³⁴ PATIN, "Exhibitions and Empire: National Parks and the Performance of Manifest Destiny", 47.

encuentro con la naturaleza a través de sus estructuras geológicas en medio del asombro, el silencio, la soledad, el tiempo infinito y el Sumo Hacedor.¹³⁵ Así, partiendo del Transcendentalismo, la sola observación de la naturaleza se convierte en un acto religioso. . Puesto que la fotografía era considerada como un medio maravilloso capaz de captar el espíritu de las cosas más allá de su realidad física, el paisaje fotográfico debió mostrar un cierto halo espiritual.

También es importante tener en cuenta que la identidad nacional no se expresa de igual manera en todos los países, estando por ejemplo en Gran Bretaña y Estados Unidos relacionada con la naturaleza y el paisaje y no con la ciudad y los monumentos,¹³⁶ como ocurre en España durante el mismo periodo tal y como vienen a demostrar los múltiples proyectos de valoración, conservación y restauración de monumentos así como los libros de viajes. En el caso norteamericano, la ausencia de una larga historia y sus expresiones materiales llevó a la adopción de las maravillas de la naturaleza como asiento del orgullo nacional.¹³⁷ Posiblemente se trate de una transmutación de la idea de “tierra de promisión”. Pero las formaciones geológicas también son expresión de la historia, aunque en este caso de la Tierra. Así, para Thomas Patin, la formación de parques naturales (que comienza como se ha visto en el siglo XIX y en muchas ocasiones en conexión con los viajes de exploración y sus campañas artísticas) convierte lugares emblemáticos como Yosemite en viñetas de América y en parte del patrimonio cultural americano.¹³⁸ De esta manera la exploración y subsiguiente declaración de las maravillas de la geología americana, en las que se hallaba inscrita la historia de la Tierra, como bienes protegidos de interés nacional parece discurrir en paralelo respecto a los proyectos de valoración, conservación y restauración de monumentos de países como España o Francia. En ambos casos, se asimila a la idea de pérdida. En Norteamérica, las zonas representadas son retratadas al tiempo que son ya visitadas (y transformadas) por el turismo; los pintores avanzan presurosos para plasmar lo que aún queda de la naturaleza virgen y “borran” cualquier huella de civilización.¹³⁹ No en vano, la obra de Thomas Moran “El gran cañón de Yellowstone”

¹³⁵ BARBARA NOVAK, “Landscape Permuted: From Painting to Photography”, en V. GOLDBERG, ed., *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1988), 177-178.

¹³⁶ Jens JÄGER, “Picturing Nations: Landscape Photography and National Identity in Britain and Germany in the mid-nineteenth Century”, en JOAN M. SCHWARTZ Y JAMES R. RYAN, eds. *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination* (London, New York: I. B. Tauris, 2003), 117-140.

¹³⁷ PATIN, “Exhibitions and Empire: National Parks and the Performance of Manifest Destiny”, 41.

¹³⁸ PATIN, “Exhibitions and Empire: National Parks and the Performance of Manifest Destiny”, *Journal of American Culture*, 41.

¹³⁹ DIANA STRAZDES, “Wilderness and its Waters’: A Professional Identity for the Hudson River School”, *Early American Studies*, vol. 7, n. 2 (2009): 335.

(1872), producto de su trabajo como artista explorador de una de las expediciones de F. V. Hayden, no sólo contó con una ceremonia de inauguración en la ciudad de Nueva York a la que acudió el propio jefe del proyecto sino que fue adquirida por el senado, donde fue exhibida hasta 1950.¹⁴⁰ Destino similar correrían en España muchas grandes composiciones del género de la pintura de Historia, incluidos los cuadros que Rafael Castro realizara en su juventud. Con todo, estas imágenes reflejan empresas complejas con muy distintas facetas, desde la visibilidad del proyecto científico posiblemente con vistas a una futura financiación hasta la domesticación del paisaje con la invitación que ello entraña para la ocupación de nuevos territorios.

Desde un punto de vista estilístico, y considerando el paisaje como una construcción intelectual, informes, representaciones gráficas o lugares de observación en parques naturales hacen también uso de varios elementos que reflejan la tradición a la que pertenecen. Hasta Thomas Cole, el paisaje, aunque hace uso de apuntes del natural, se apoya en ellos como fuente de inspiración y se sirve de convenciones propias de la pintura del siglo XVII.¹⁴¹ Con todo, la atenta observación del natural se hace visible ya desde el siglo anterior; en el periodo ilustrado los pintores de paisaje fueron incorporando a sus métodos de trabajo la observación minuciosa propia de los dibujantes científicos.¹⁴² La segunda mitad del siglo XIX vive una valoración de la verdad como objetivo de la obra. La búsqueda de la verdad impregna el arte desde el Transcendentalismo y cobra vida a través del apunte del natural. Con todo, existen convenciones a lo largo del periodo que resultan significativas. El gusto por ciertos aspectos propios del Luminismo se hará notar también en las últimas fotografías, en las que el cielo y el agua reflejan el silencio. Aunque muchos de los fotógrafos mencionados proceden de la zona de Nueva York, donde son expositores habituales los pintores de la Escuela de Hudson, como afirma Barbara Novak no se trataría tanto de una influencia de pintura sobre fotografía sino más bien de pintura y fotografía como expresiones de un mismo clima cultural.¹⁴³

¹⁴⁰ PATIN, "Exhibitions and Empire: National Parks and the Performance of Manifest Destiny", 47-48.

¹⁴¹ STRAZDES, "Wilderness and its Waters": A Professional Identity for the Hudson River School", 336.

¹⁴² NÚRIA LLORENS, "Las escenas de paisaje en el *Viaje a España* de Alexandre Laborde", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. 19 (2007): 165.

¹⁴³ B. NOVAK, "Landscape Permuted: From Painting to Photography", en V. GOLDBERG, ed., *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, 175.

Expedición *Challenger* (1872-1876)

Entre las expediciones posteriores a la Comisión del Pacífico que merece la pena destacar se encuentra la de la corbeta *HMS Challenger* (1872-1876), un ambicioso viaje científico que daría la vuelta al mundo tratando de comprender la circulación de los océanos. La expedición, para Eileen V. Brunton, constituye la respuesta de Gran Bretaña a la carrera científica y exploratoria emprendida por norteamericanos y alemanes¹⁴⁴. Ideada y dirigida por Charles Thomson, de la Universidad de Edimburgo, y por la Royal Society, la expedición hizo uso de un buque adaptado a la misión que incluía un laboratorio fotográfico.¹⁴⁵ Charles Wyville Thomson (Escocia, 1830-1882) no sólo era un destacado naturalista, sino un fotógrafo competente que posiblemente supervisó estas instalaciones¹⁴⁶ si no influyó de manera decisiva en la inclusión de la fotografía en el proyecto. Se catalogaron especies marinas hasta entonces desconocidas y, si bien no se consiguió descifrar la circulación oceánica, se reunieron importantes datos sobre el agua de mar y su composición y se realizó un mapa de sus sedimentos. Entre los resultados de la expedición es necesario destacar el reconocimiento del fondo marino, con el descubrimiento de la dorsal atlántica y la fosa de las Marianas. La expedición resulta además singular por su proyección pública ya que el progreso de las investigaciones era regularmente publicado por la prensa.¹⁴⁷

Un mes antes de su partida se decidió que esta ambiciosa expedición científica contara con un fotógrafo¹⁴⁸. La incorporación de fotógrafos a expediciones científicas parece generalizarse en el caso británico en aquellos años si se tiene en cuenta que en 1872 Herbert Charles Chermiside, de los Royal Engineers, acompaña en calidad de fotógrafo a la expedición de Benjamin Leigh Smith a Svalbard. Igualmente, es también un miembro de este cuerpo Caleb Newbold, quien se hará cargo de los trabajos fotográficos de la Expedición Challenger en el momento de su partida¹⁴⁹ si bien, como veremos, estos serán finalmente compartidos por tres operadores distintos. Los Corps of Royal Engineers habían adoptado, entre otras tecnologías, la fotografía, y en 1856 ésta

¹⁴⁴ EILEEN V. BRUNTON, *The Challenger Expedition, 1872-1876: A Visual Index, Second Edition* (London: The Natural History Museum, 2004), 14.

¹⁴⁵ BRUNTON, *The Challenger Expedition, 1872-1876: A Visual Index, Second Edition*, 14.

¹⁴⁶ BRUNTON, *The Challenger Expedition, 1872-1876: A Visual Index, Second Edition*, 14.

¹⁴⁷ BRUNTON, *The Challenger Expedition, 1872-1876: A Visual Index, Second Edition*, 14.

¹⁴⁸ GARY MCLEOD, *An Unfolding Voyage: Rephotography and the Challenger Expedition* (Tesis doctoral, University of the Arts London), 1. Deseo agradecer al Dr McLeod sus comentarios y el envío de ésta y otras de sus publicaciones sobre la Expedición Challenger.

¹⁴⁹ MCLEOD, *An Unfolding Voyage: Rephotography and the Challenger Expedition*, 6.

formaba parte ya de la formación que recibían todas sus unidades¹⁵⁰. La Expedición Challenger también contaba con un artista, John James (Jean Jacques) Wild, que debía realizar estudios de especímenes, personas y paisajes además de actuar como secretario y llevar el cuaderno de bitácora¹⁵¹.

En el transcurso del viaje la figura del fotógrafo cambió en varias ocasiones. El primer candidato, Caleb Newbold, se fugó en Sudáfrica lo que condujo a la contratación de Frederick Hodgson. El cargo de fotógrafo aún sería ostentado por Jesse Lay, que se unió a la expedición desde Hong Kong hasta el final del trayecto. No disponemos de información con relación a estos fotógrafos, ni de mención alguna sobre la decisión de fotografiar ciertos temas¹⁵², tal y como también ocurre en la Comisión del Pacífico. Sin embargo, los testimonios de la Expedición sugieren que los fotógrafos trabajaban con autonomía pero bajo la dirección de los científicos o del artista de la expedición¹⁵³, como ocurre en la Comisión del Pacífico y la Expedición Eulenberg a Japón respectivamente. Entre los objetivos fotográficos de la misión se encontraba obtener fotografías de indígenas a la misma escala.¹⁵⁴ Posiblemente se trate de un método de sistematización más de los que se estaban ensayando en Gran Bretaña con relación a la fotografía de tipos humanos por aquellos años, y que presentaba tanto enormes retos dada la necesidad de contar con la cooperación de los modelos como enormes fallos a la hora de proporcionar datos físicos.¹⁵⁵ Pero, sin duda, parece indicar un objetivo científico al permitir la comparación. Con todo, el objetivo de retratar tipos humanos a la misma escala no se alcanzaría observándose por el contrario un *corpus* fotográfico donde encontraron cabida todo tipo de gentes, lugares y acontecimientos relacionados con el viaje [fig. 3.33]. Para Gary McLeod esta amplia temática parece reflejar, "... incertidumbre en torno al papel de la fotografía durante la expedición..."¹⁵⁶, pero en nuestra opinión también podría interpretarse como un enfoque amplio del reportaje propio de estos viajes desde el siglo XVIII. Convertidas en grabados en madera, como ocurriera en el caso español, insuflaron vida a las crónicas que periódicamente informaron sobre el progreso del proyecto, y que fueron publicadas por la conocida revista *Illustrated London News*.¹⁵⁷ Pero además, tuvieron un objetivo recaudatorio: las

¹⁵⁰ JAMES R. RYAN, *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire* (London: Reaktion Books, 1997), 78-79.

¹⁵¹ McLEOD, *An Unfolding Voyage: Rephotography and the Challenger Expedition*, 6.

¹⁵² McLEOD, *An Unfolding Voyage: Rephotography and the Challenger Expedition*, 6.

¹⁵³ McLEOD, *An Unfolding Voyage: Rephotography and the Challenger Expedition*, 121, 138.

¹⁵⁴ BRUNTON, *The Challenger Expedition, 1872-1876: A Visual Index, Second Edition*, 15.

¹⁵⁵ RYAN, *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*, 148-151.

¹⁵⁶ McLEOD, *An Unfolding Voyage: Rephotography and the Challenger Expedition*, 1.

¹⁵⁷ BRUNTON, *The Challenger Expedition, 1872-1876: A Visual Index, Second Edition*, 17.

fotografías no sólo podían ser adquiridas por los miembros de la expedición a un chelín cada una, sino que pasarían a formar parte de un catálogo comercial.¹⁵⁸ Por último pero no por ello menos importante, las imágenes fueron compiladas en un “álbum oficial” y se utilizaron durante el viaje para impresionar a los dignatarios con los que entraron en contacto o como obsequio.¹⁵⁹ Curiosamente, la Comisión del Pacífico también haría uso de sus fotografías en este sentido, según se deduce de las propias crónicas del fotógrafo¹⁶⁰ y del obsequio de un álbum fotográfico a Pedro II del Brasil. Sin duda, estos usos nos hablan de la fotografía como propaganda.

Se tomaron cerca de 500 negativos gracias a una variante del proceso al colodión seco que, al parecer, el coronel Wortley había desarrollado expresamente para esta expedición con el objetivo de obtener “... la sensibilidad del colodión húmedo y cualidades de conservación ilimitadas...” lo que, según afirma en la revista *Nature*, se consiguió.¹⁶¹ Henry Stuart Wortley (Inglaterra, 1832-1890), militar de carrera y muy próximo a la reina Victoria, fue en varias ocasiones vicepresidente de la Photographic Society of London y destacó en el mundo de la fotografía por sus escritos, sus propuestas técnicas, y sus empresas comerciales, una de ellas relacionada con las placas secas o de gelatina.¹⁶² Si se recuerda la Expedición Eulenberg a Japón y la solicitud de William (Wilhelm) Heine de enviar un sustituto para el fotógrafo y materiales para adoptar el proceso al colodión seco, es evidente que la práctica del colodión húmedo lejos del estudio resultaba extremadamente difícil y en parte quizá ayudaría a explicar los problemas que aquejan a las placas realizadas por Castro. Asimismo, las placas que se conservan permiten conocer la labor de optimización realizada con vistas al positivado, al parecer muy similares a las ejecutadas en el contexto de la Comisión del Pacífico. Las placas, que fueron positivadas (y comercializadas) por el fotógrafo John Horsburgh de Edimburgo, presentan máscaras en el verso, particularmente en las zonas de los celajes, bien de forma completa o parcial en forma de pincelada.¹⁶³ Estas intervenciones estéticas nos hablan sin duda de las limitaciones técnicas del colodión, pero también de la manipulación de la imagen fotográfica, lo que pone en entredicho su

¹⁵⁸ BRUNTON, *The Challenger Expedition, 1872-1876: A Visual Index, Second Edition*, 15.

¹⁵⁹ BRUNTON, *The Challenger Expedition, 1872-1876: A Visual Index, Second Edition*, 17, 19.

¹⁶⁰ “...El camarote lo tuve sitiado todo el día pues las fotografías y las caricaturas sobre todo atraían la concurrencia hasta el punto de haberseme emigrado cinco de estas señoras; fue un día... inolvidable para mí...”. RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, julio 4 de 1863”, *El Museo Universal*, 27 de septiembre de 1863, 308.

¹⁶¹ H. STUART WORTLEY, “Photography in the Challenger”, *Nature*, 13, 315 (1875), 26, en MCLEOD, *An Unfolding Voyage: Rephotography and the Challenger Expedition*, 201.

¹⁶² “Col. Henry Stuart Wortley”, The J. Paul Getty Museum, consultado el 19 de diciembre de 2016, <http://www.getty.edu/art/collection/artists/1577/col-henry-stuart-wortley-british-1832-1890/>

¹⁶³ MCLEOD, *An Unfolding Voyage: Rephotography and the Challenger Expedition*, 201-202.

carácter de documento en este contexto. Con todo, la imagen fotográfica parecer ser un material en bruto a partir del cual poder trabajar, puesto que positivos y grabados estaban evidentemente optimizados. Los álbumes personales de los miembros de la Expedición también nos permiten saber que se adquirieron imágenes locales.¹⁶⁴ Este dato permitiría comprender las limitaciones de la empresa fotográfica expedicionaria y la aceptación de formas de ver distintas a las de los fotógrafos oficiales de la expedición, lo que también es evidente en la Expedición del Pacífico.

A pesar del enorme esfuerzo dirigido a la obtención de esta nutrida colección fotográfica, estas imágenes no fueron utilizadas en la narrativa del viaje ni en las numerosas publicaciones oficiales¹⁶⁵. Una vez más se optó por comunicar el viaje a través de un lenguaje visual tradicional. Las imágenes fotográficas, sensibles a todo tipo de asuntos, fueron consumidas como recuerdo personal por los componentes de la Expedición, que adquirieron numerosos positivos que frecuentemente compilaban en álbumes, y por la sociedad británica a través de la prensa y posteriormente de catálogos comerciales.¹⁶⁶ Las imágenes también fueron utilizadas durante el viaje como obsequio y para impresionar a los dignatarios con los que entraron en contacto. Al uso recaudatorio que tuvieron las imágenes es necesario por tanto añadir el de generar prestigio para la expedición.

La expedición de la fragata *Novara*

La expedición de la fragata austríaca *Novara* sirve en este punto para ilustrar el uso de la pintura en las expediciones de la época y tratar de explicar así la paulatina incorporación de la fotografía al viaje de exploración. En la década de 1860, cuando tiene lugar el viaje de la Comisión Científica del Pacífico, se organizan expediciones científicas en las que participan tanto fotógrafos como, en menor medida, pintores y dibujantes.

La expedición de la fragata *SMS Novara*, la primera misión científica a gran escala emprendida por Austria, tomó forma en medio de una serie de crisis políticas, tanto internas como externas. Sus objetivos, más allá de la empresa científica, fueron la formación naval de su tripulación y, especialmente, dar a conocer a Austria como una

¹⁶⁴ MCLEOD, *An Unfolding Voyage: Rephotography and the Challenger Expedition*, 200.

¹⁶⁵ MCLEOD, *An Unfolding Voyage: Rephotography and the Challenger Expedition*, 1.

¹⁶⁶ BRUNTON, *The Challenger Expedition, 1872-1876: A Visual Index, Second Edition*, 15.

gran potencia a nivel internacional. En este sentido nos encontramos como en los casos de la Comisión Científica del Pacífico, Itier o Perry, ante una empresa de propaganda. Para Michael Organ, el proyecto, cuya credibilidad se conseguía a través del cuerpo científico que acompañaba la expedición, también estaba orientado a ensalzar el espíritu patriótico [fig. 3.34].¹⁶⁷ El nombre de la fragata era en sí mismo un acto de propaganda, pues rememoraba la victoria de Austria sobre el ejército sardo en la Batalla de Novara (1849). No sería hasta 1857 cuando finalmente un total de 345 hombres y siete expedicionarios realizarían un viaje de dos años alrededor del mundo en la fragata, que había sido totalmente acondicionada para estos fines como un magnífico laboratorio flotante [fig. 3.35]. La delicada preparación del proyecto, que animó personalmente Maximiliano de Austria años antes de su intervención en México, incluyó la participación de un ya anciano Alexander von Humboldt que no viviría lo suficiente para ver su regreso.

Desde un punto de vista científico, la expedición podría considerarse un éxito. El equipo de sabios, bajo las órdenes del geólogo Ferdinand Hochstetter y el zoólogo Georg von Frauenfeld, reunió más de 26.000 muestras botánicas, zoológicas y culturales que pasarían a enriquecer el acervo museístico de las instituciones austríacas tras ser cuidadosamente estudiadas. Entre los principales logros destaca el aislamiento de la cocaína a partir de plantas de coca. El exhaustivo estudio de los resultados del viaje de exploración vendría a plasmarse a través de una completa publicación oficial que se realizaría en el transcurso de casi veinte años, así como de una serie de artículos con carácter académico que realizarían los diferentes componentes del proyecto. La expedición también produjo una amplia serie de diarios personales y, lo que es más importante, artículos periodísticos. Destaca entre estos la producción de Ferdinand von Hochstetter, que publicaría 42 artículos en el *Wiener Zeitung* y en el *Schwäbische Merkur* de Stuttgart, al parecer similares en estilo a los de Rafael Castro en *El Museo Universal*.¹⁶⁸ Algunos de estos científicos llegarían a colaborar muy estrechamente con las comunidades científicas de los países visitados o sus gobiernos, como es el caso del mismo Hochstetter, que realizaría relevantes investigaciones en Nueva Zelanda.¹⁶⁹ La narrativa oficial del viaje, *Reise der österreichischen Fregatte Novara um die Erde in*

¹⁶⁷ MICHAEL ORGAN, "Österreich in Australien": Ferdinand von Hochstetter and the Austrian Novara Expedition 1858-1859", *Historical Records of Australian Science*, vol. 12, n. 1 (1998): 1.

¹⁶⁸ ORGAN, "Österreich in Australien": Ferdinand von Hochstetter and the Austrian Novara Expedition 1858-1859", 4, 10.

¹⁶⁹ Véase: MICHAEL ORGAN, "Österreich in Australien": Ferdinand von Hochstetter and the Austrian Novara Expedition 1858-1859", *Historical Records of Australian Science*, vol. 12, n. 1 (junio 1998): 1-13.

den Jahren 1857-1859 unter den Befehlen des Commodore B. von Wüllerstorff-Urbair (Viena, 1861-63), cuyos tres volúmenes de la narrativa del viaje estaban profusamente ilustrados [fig. 3.36] con los grabados en madera y litografías de los trabajos del artista de la expedición, Joseph Selleny, sería rápidamente traducida al inglés (Londres, Sanders, Otley and Co.) Esta narración corrió a cargo del comisionado Karl Scherzer, viajero originalmente formado como impresor. Pero, lo que es más importante, esta narrativa es considerada el segundo trabajo científico con carácter divulgativo más importante de todo el siglo XIX en lengua alemana, tras la obra de Alexander von Humboldt *Cosmos*, habiéndose alcanzado la cifra nada desdeñable de 30.000 ejemplares vendidos, muy significativa para la época.¹⁷⁰ La narración recoge todo tipo de información y recrea en sí mismo el viaje [figs. 3.37, 3.38, 3.39, 3.40].

A pesar de los exhaustivos preparativos realizados en torno a la expedición, no se incluiría un fotógrafo en el proyecto, sino un litógrafo y pintor tan rápido en sus apuntes como preciso en la ejecución de ejemplares botánicos. Joseph Selleny o Seleny (1824-1875) había nacido en las cercanías de Viena, donde se había formado en la academia de Bellas Artes junto a Thomas Ender y Franz Steinfeld. Thomas Ender (Viena, 1793-1875) es conocido como pintor de paisaje y pintor viajero, habiendo precisamente participado en la expedición científica austríaca al Brasil de 1817, donde produjo un numeroso *corpus* de acuarelas de sus impresiones en un estilo natural y directo. Franz Steinfeld (Austria, 1787-1868), muy influido por la pintura flamenca del siglo XVII, también había destacado por el género del paisaje romántico realista. Selleny recibiría el prestigioso premio de Roma que le permitiría trabajar durante dos años en la ciudad italiana y pasaría a ser uno de los protegidos de Maximiliano de Austria, participando en la expedición abordo de la *Novara* y más tarde en el viaje de Maximiliano a México. Con anterioridad a su partida, Selleny también diseñaría los jardines de estilo inglés del Wiener Stadtpark, los primeros con carácter público de la ciudad cuya fecha de inauguración sería 1862. La producción del artista durante el viaje alcanzó los 2.000 bocetos en los que trabajarían más tarde cerca de una treintena de artistas para la preparación de la narrativa del viaje [figs. 3.41, 3.42, 3.43, 3.44, 3.45]. Aunque se preparó la publicación de un álbum cromolitográfico con una selección de estos trabajos, lamentablemente el proyecto no vería la luz; sin embargo, algunos de ellos formarían parte de las exposiciones en Viena y Trieste que se organizarían sobre la

¹⁷⁰ WILHELM M. DONKO, "An Austrian View of the Philippines", *The Philippine Star*, 19 de mayo de 2013, consultado el 31 de marzo de 2015, en www.philstar.com/starweek-magazine/2013/05/19/943597/austrian-view-philippines

expedición y que atraerían a cerca de 10.000 visitantes.¹⁷¹ Una vez más, y como en el caso español, una expedición generó una importante exposición de sus trabajos y una vez más contribuyó a la celebración social de la Ciencia y la gloria nacional.

Tras su regreso a Austria, Selleny sufriría un colapso nervioso que le llevaría primero a trasladarse al Tirol, donde se dedicaría al paisaje y, más tarde, a morir en un asilo. Su obra, propiedad de la marina austríaca, sería objeto de disputas legales al permanecer en manos de sus hermanas. Actualmente, la obra de Selleny se encuentra repartida entre colecciones privadas y públicas, destacando las de la Galerie Belvedere, Heeresgeschichtliches Museum (Museo de Historia Militar) y el Naturhistorisches Museum.¹⁷²

La fotografía al servicio del Estado

Sería erróneo pensar que el Estado utilizó el nuevo medio fotográfico exclusivamente en el contexto de los viajes y las expediciones. La fotografía fue rápidamente adoptada por el Estado para diversos fines y con intenciones propagandísticas. Así, se documentaron numerosos conflictos bélicos, pero también se contribuyó al culto a la personalidad de los dirigentes. Asimismo, en un mundo inmerso en un vertiginoso proceso de cambio, la fotografía constituyó un instrumento ideal para la documentación del pasado de la nación, es decir, su historia, pero también del progreso. Por tanto, la fotografía pasó a constituir, como sólo lo había hecho anteriormente y de manera muy limitada el grabado, un nuevo y poderoso medio de propaganda del Estado.

La Guerra de Crimea (1854) fue quizá el primer conflicto bélico en ser fotografiado. Francia y Gran Bretaña entraron en conflicto, ocupando la península del mismo nombre, en lo que era originalmente un enfrentamiento entre Rusia y Turquía. A pesar de las limitaciones de la técnica de la época, las imágenes de Crimea sientan las bases de los principales temas de la fotografía bélica, y expresan la tensión existente entre lo que se puede y lo que se debe representar.¹⁷³ Lo que aquí interesa explicar es

¹⁷¹ "Joseph Selleny: An Austrian Artist in New South Wales, November-December 1858", M. [MICHAEL] K. ORGAN, J. E. FLETCHER y G. VLAADAR, consultado el 1 de abril de 2015, <http://www.uow.edu.au/~morgan/novara5.htm>

¹⁷² DONKO, "An Austrian View of the Philippines."

¹⁷³ BERND HÜPPAUF, "Modernism and the Photographic Representation of War and Destruction", en LESLIE DEVERAUX y ROGER HILLMAN comps., *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography* (Berkeley, Los Ángeles, London: University of California Press, 1995), 97.

que el reportaje de la guerra del conocido fotógrafo Roger Fenton fue realizado bajo el patrocinio de la corona británica a través de la Secretaría de Guerra de su Majestad. Con todo, la expedición fotográfica fue financiada por la editorial Thomas Agnew & Son de Manchester, que deseaba comercializar imágenes de la contienda bélica. La labor de Fenton era la de traer imágenes que transmitieran calma ante los temores de la opinión pública por la difícil situación por la que atravesaba el ejército británico en el campo de batalla. Las imágenes, más de trescientas, mostraban una visión idílica de esta guerra, conocida como “la última guerra entre caballeros”, y se centraban en los personajes más importantes del ejército, evitando cualquier visión de la miseria o la muerte, que hubiera podido parecer indecorosa a ojos de la sociedad británica de aquel tiempo. En este sentido contrasta con la Guerra Civil Americana o con otros conflictos como la Rebelión de los Cipayos o la Segunda Guerra del Opio, que muestran por primera vez al público, a pesar de las limitaciones del medio fotográfico, imágenes explícitas de la muerte. A pesar de la relativamente escasa distribución de las imágenes fotográficas en la década de 1850, la circulación de la obra propagandística de Roger Fenton fue considerable debido a las numerosas exposiciones que se organizaron a instancias de la corona británica.

La fotografía también fue utilizada como herramienta para el culto a la personalidad de los dirigentes y monarcas de los diferentes países. Uno de sus más claros exponentes sería la reina Victoria de Inglaterra que, a partir de 1847, se hizo fotografiar regularmente por profesionales. Existen, con todo, numerosos retratos fotográficos de la familia real tomados a partir de 1844 por fotógrafos *amateur*. Asimismo, el príncipe Alberto, aficionado a la fotografía, y la reina, apoyaron activamente la fundación de la London Photographic Society. La reina fomentó durante las primeras décadas una imagen de la familia real informal, íntima y humana, alejada de la visión más tradicional de los grandes soberanos. El culto a la familia real llegó a su cima con la adopción del formato *carte de visite*. Tras la ratificación del tratado de amistad y comercio entre ambos países (1857), la monarca británica incluyó entre los regalos de estado al rey de Siam (actualmente Tailandia) una máquina fotográfica. En España, los viajes reales serán recogidos en forma de libros ilustrados a partir de fotografías; así, Charles Clifford trabajará en la *Crónica del viaje de Sus Majestades y Altezas Reales a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón, en 1860* (Madrid, M. Rivadeneyra, 1861), entre otros.¹⁷⁴

¹⁷⁴ LEE FONTANELLA, GERARDO F. KURTZ, *Charles Clifford, fotógrafo de la España de Isabel II* (Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, Ediciones El Viso, 1996), 29.

Otra de las primeras aplicaciones de la fotografía al servicio del Estado, y también una de las más interesantes, sería el proyecto de la *Commission des Monuments Historiques*. Este organismo oficial contrató a un nutrido grupo de fotógrafos, Hippolyte Bayard, Edouard Baldus, Gustave Le Gray, Henry Le Secq, y Auguste Mestral para documentar el estado de conservación de los edificios históricos de Francia. No es sino la otra cara de la fotografía de obras públicas, es decir, del progreso. Se contrata también a una serie de fotógrafos para registrar el cambio urbanístico de la ciudad de París. Quizá el más célebre de estos fotógrafos sea Charles Marville, previamente ilustrador. Recibe en 1858 el encargo de la ciudad de París de documentar la transformación del Bois de Boulogne que de reserva de caza pasa a convertirse en un parque público. Sus primeros trabajos los dedica a la fotografía de viajes y la reproducción de obras de arte convirtiéndose en fotógrafo oficial del Louvre. Se especializa poco a poco en fotografía de arquitectura y trabaja, entre otros para Violet le Duc. Desde 1864 y bajo encargo continúa retratando París durante la transformación urbanística del Barón Haussmann, encargado de derribar la vieja ciudad y construir un sistema de amplios bulevares, grandes edificios públicos y parques que contribuyeran a hacer de la capital francesa una ciudad más limpia y más segura. El denominado *Album du vieux Paris* consta de 425 imágenes de callejones y edificios en ruinas. Hasta su muerte, en 1879, continuaría trabajando en este tipo de proyectos. De manera similar, Charles Clifford acometerá la documentación de la remodelación de la Puerta del Sol de Madrid. Si este fue posiblemente un proyecto personal, la labor de documentación de la restauración del Puente de Alcántara la realizará a comisión, posiblemente para el ingeniero responsable Alejandro Millán.¹⁷⁵ Si en el país vecino la Revolución Francesa había alumbrado un sentimiento de valoración del patrimonio y una conciencia conservacionista, en España la invasión francesa, las diferentes desamortizaciones y la ignorancia, entre otros, provocaron durante años la pérdida de una parte importante de nuestras colecciones y monumentos. Sin embargo, como en Francia, se desarrollará desde el siglo XVIII y a instancias oficiales una importante labor de reconocimiento, estudio, difusión, e incluso restauración del patrimonio, que recibirá también una serie de acciones legales encaminadas a su protección. *Álbum de vistas fotográficas del puente de Alcántara, 1860*, junto a las series que motivaron la construcción del Puente de los Franceses y el Canal de Isabel II, se han visto como expresión de una política de

¹⁷⁵ JAVIER PIÑAR SANTOS Y CARLOS SÁNCHEZ GÓMEZ, "Clifford y los álbumes de la Academia", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 98-99 (2004): 15.

difusión y propaganda de la imagen de una reina protectora y emprendedora [fig. 3.46].

¹⁷⁶ Así, Charles Clifford desarrollará en su obra tanto una mirada hacia el pasado como hacia el futuro.

Aprender el pasado

Es necesario volver en este punto a los proyectos fotográficos históricos, pues obras de este tipo debieron ejercer cierta influencia sobre la fotografía de Rafael Castro en América.

Como artista, Rafael Castro se dedicaba a la pintura de historia y había realizado composiciones sobre interiores góticos con los que había participado en certámenes nacionales. No hay que olvidar tampoco que su grafito sobre el sepulcro de los condes de Mérito evidencia su presencia en Toledo como copista, posiblemente en compañía de los alumnos de la Escuela de Arquitectura. Su padre, Antonio Castro, se dedicaba entre otras especialidades a la restauración de pinturas, lo que apunta a un interés por el mundo de la conservación. Si todo ello sugiere una cierta sensibilidad e interés por el pasado, esto no será menos cierto en otros artistas coetáneos, como el propio Charles Clifford, relacionado con más de un proyecto de conservación (como la reconstrucción del puente de Alcántara ya mencionado). Pero, más aún, la formación artística de Rafael Castro y su pertenencia a las clases acomodadas del siglo XIX nos sugieren conexiones con publicaciones sobre monumentos de corte romántico y nacionalista, al mismo tiempo que libros de viajes que exploraban las señas de identidad nacionales a través de sus lugares de interés histórico.

Existen antecedentes que bien pudieron servir de referencia a Rafael Castro. A partir de 1839 se comienzan a difundir imágenes fotográficas o su traducción en forma de grabados. Rafael Castro crece así en un mundo en el que la fotografía se impone de manera gradual sobre otras formas de representación del mundo. Así, *Voyages pittoresques et romantiques dans l' ancienne France*, publicada en 24 volúmenes bajo la dirección del baron Taylor entre 1820 y 1878 con la colaboración de Charles Nodier, sacará a la luz sus últimos números a partir de fotografías. *Voyages* es considerada la

¹⁷⁶ JOSÉ MANUEL SUÁREZ GARMENDIA, "Vistas fotográficas del Puente de Alcántara realizadas por Charles Clifford en 1860", *Laboratorio de Arte*, vol.10 (1997): 337, 340. Los investigadores Javier Piñar y Carlos Sánchez Gómez lo han interpretado, por el contrario, como una iniciativa personal, posiblemente del ingeniero responsable de las obras. Véase: PIÑAR SANTOS, SÁNCHEZ GÓMEZ, "Clifford y los álbumes de la Academia", 16.

gran obra modelo de cualquier otro libro de viajes pintoresco romántico de la época.¹⁷⁷ Frederic Goupil-Fesquet y el pintor Horace Vernet son sólo dos de los múltiples fotógrafos viajeros que participarán en el proyecto de las *Excursions Daguerriennes, Representant les Vues et les Monuments les Plus Remarquables du Globe*, publicado por Noël Marie Paymal Lerebours. De la misma manera que la publicación anterior hiciera en Francia, *Excursions Daguerriennes* trataría de acercar a los viajeros de sillón el mundo. Aunque el proyecto final será menos ambicioso, esta publicación abarcará gran parte de Europa, África y América del Norte. La firma Blancquart-Evrard publicó, además del trabajo de Maxime Du Camp, el realizado sobre Jerusalén y Palestina por August Salzmán. En los años inmediatamente posteriores el británico Francis Frith también realizaría viajes a Oriente próximo, publicando sus fotografías en forma de álbum y posteriormente como ejemplares sueltos. Comienza así la formación de “museos fotográficos”, como el catálogo de J. Laurent en España. Las imágenes fotográficas publicadas por *Excursions Daguerriennes*, por la firma Blaquart-Evrard, o por Frith, tuvieron una amplia circulación. De la misma manera, las imágenes sueltas de lugares de interés histórico se encontraban a la venta y pasaron a formar parte de los álbumes de la burguesía de la época. Esto es especialmente cierto a partir de la moda de la popular *carte de visite*. También en la década de 1860 comienzan a formarse multitud de colecciones de estereoscopías. Como antes hicieran las estampas y grabados, ahora las fotografías darían a conocer los principales lugares de interés histórico y obras maestras de los grandes artistas sin necesidad de desplazarse.

Estos proyectos fotográficos constituyen la evolución lógica de manifestaciones anteriores muy similares, como los libros ilustrados o las estampas, también enormemente populares en la época. Y, durante varios años, ambos tipos de imágenes y de publicaciones se producirán de manera simultánea. Así, publicaciones como la ya mencionada *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, o la revista española *Recuerdos y Bellezas de España* (Barcelona, 1839-1865), comenzarán utilizando dibujos para finalizar incluyendo imágenes fotográficas. Tanto *Recuerdos y Bellezas de España* como *España Artística y Monumental* (París, 1842-1850), podrían definirse como obras románticas que a través de grabados rescatan desde una óptica nacionalista el pasado a través de sus monumentos. En ciertos casos, sin embargo, las obras reproducidas son interpretaciones personales de la realidad; Pérez Villaamil, que

¹⁷⁷ FRANCISCA HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, “Las revistas románticas españolas y su visión del patrimonio arqueológico”, *Complutum*, 9 (1998): 232.

desarrolla *España Artística y Monumental* para obtener ingresos dada la popularidad de los libros de viajes, lleva a cabo una obra pintoresca, colorista, de la arquitectura y del pueblo, sin más pretensiones [figs. 3.47, 3.48, 3.49].¹⁷⁸ Francisco J. Parcerisa y P. Piferrer, iniciadores del proyecto de *Recuerdos y Bellezas de España*, se inspirarán en la obra de Taylor¹⁷⁹ y sacarán adelante una de las obras editoriales más importantes de la época. A las imágenes libres de Pérez Villaamil se responde con imágenes y textos exactos, aunque poéticos [figs. 3.50, 3.51, 3.52]. Con todo, la obra ideológicamente transmite una nostalgia del pasado como oasis salvador ante la modernidad.¹⁸⁰ Pérez Villaamil, que posiblemente fuera profesor de paisaje de Rafael Castro en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que fue director, debió ejercer una importante influencia sobre el conjunto de alumnos de su generación. Sin embargo, la labor documental que tenía encomendada parece relacionar a Rafael Castro con la obra de Parcerisa en *Recuerdos y Bellezas de España* y con otras obras con carácter más general, como la de Laborde.

Más aún, existe afinidad con revistas ilustradas del momento que se venían desarrollando desde la década de los años 30. Quizá podría decirse que asistimos a un momento de triunfo de la imagen en todos los ámbitos. Al final, son revistas como *Semanario Pintoresco Español*, *El Museo de las Familias*, o el propio *El Museo Universal*, de enorme popularidad, con las que posiblemente más se encontrara familiarizado el fotógrafo y a su vez tratara de emular a la hora de transmitir un contenido tan amplio como heterogéneo sobre las tierras americanas a la sociedad española. Esto es especialmente cierto si se tiene en cuenta que el artista destinaba parte de su producción precisamente a una de estas revistas, por lo que debía adaptarse a su lenguaje. Asimismo, sin duda existe influencia por parte de los “museos fotográficos” de la época, posiblemente en especial la obra de Charles Clifford, interesado en la divulgación y conservación de nuestros lugares de interés histórico [figs. 3.53, 3.54]. Si la voluntad de todos estos productos es la puesta en valor, divulgación y conservación de los monumentos históricos, la Academia y el gobierno acometerán una serie de iniciativas prácticas encaminadas a los mismos fines.¹⁸¹

¹⁷⁸ ANTONIO MÉNDEZ CASAL, *La pintura romántica en España: Jenaro Pérez Villaamil* (Madrid: Ediciones La Esfinge, S.F.), 33-36.

¹⁷⁹ MARÍA DEL CARMEN ARTIGAS-SANZ, *El libro romántico en España* (tomo I) (Madrid: CSIC, Instituto Miguel de Cervantes, 1953), 148.

¹⁸⁰ VICENTE MAESTRE ABAD, “Recuerdos y Bellezas de España: su origen ideológico, sus modelos”, *Goya*, 181-182 (1984): 86.

¹⁸¹ Algo más tarde, en 1859, sale a la luz el primer número de *Monumentos Arquitectónicos de España*, una ambiciosa iniciativa del gobierno a través de la Escuela de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con ilustraciones realizadas por la Calcografía Nacional. No hay que olvidar que desde finales del siglo XVIII y

Los libros de viajes ilustrados

Los viajes se intensifican durante el siglo XVIII. Los viajeros cuentan con la experiencia del *Grand Tour*, viaje formativo y complementario cuyos orígenes podemos encontrar, aunque recogiendo una tradición anterior, en los ensayos de John Locke a finales del siglo XVII.¹⁸² Este periplo complementa la formación de las élites de Gran Bretaña y más tarde de toda Europa, fundamentalmente en la cultura clásica greco-romana. Algunos miembros de las clases privilegiadas españolas también participarán en estos viajes formativos a través de Europa. En cuanto a España, ha permanecido fuera de esta ruta de viajeros aunque existen relatos, en su mayoría repletos de estereotipos reiterados, que fijan la imagen de un país carente de interés, pobre y atrasado. Esta mayor afluencia de viajeros se podrá observar también a partir de finales del siglo XVIII en España debido a distintas razones.

Por su parte, la política cultural de la Ilustración impulsa de manera definitiva el grabado como herramienta de difusión cultural a través de la Academia, y comienzan a aflorar también favorecidos por la política de la nueva dinastía importantes viajes literarios bien conocidos por todos. Entre los de orientación artística merece la pena destacar el *Viage de España* de Antonio Ponz, que también será autor de un importante *Viage fuera de España*. Asimismo digna de mención será la obra de Luis José de Velázquez, marqués de Valdeflores. Existen, no obstante, otros proyectos así como iniciativas anteriores, como la de Manuel Martí, deán de Alicante, cuyo proyecto fallido trataría de “sacar a la luz y explicar las antigüedades de Hispania”.¹⁸³ El objetivo de la política borbónica a través de estos trabajos artísticos será el de inventariar el patrimonio con vistas a proteger unos bienes que se consideran esenciales para la nación.¹⁸⁴ Estas catalogaciones del patrimonio nacional irán en ocasiones más allá de sus límites para discutir el estado del país y buscar así las vías a una posible renovación

principalmente desde 1803 la Academia se convierte en responsable del consentimiento, control y supervisión de los trabajos de restauración de obras significativas, entre otros.

¹⁸² MÓNICA BOLUFER PERUGA, “¿Conocimiento o desengaño? El viaje europeo de Antonio Ponz”, en EMILIO SOLER Y NICOLÁS BAS MARTÍN eds., *Placer e instrucción: viajes valencianos por el siglo XVIII* (Valencia: Universidad de Alicante, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, 2008), 114.

¹⁸³ JESÚS SALAS ÁLVAREZ, “El *Viage de España* del marqués de Valdeflores: un intento fallido de catalogación de los monumentos y antigüedades de España”, *SPAL*, 19 (2010): 9, consultado el 30 de mayo de 2015, doi: 10.12795/spal.2010.i19.01.

¹⁸⁴ GLORIA MORA, “*Voyage et itinéraire*, de les descripcions d' Espanya a la segona meitat del XVIII i primera del XIX”, en *El viatge a Espanya d' Alexandre de Laborde (1806-1820); dibuixos preparatoris*, JORDI CASANOVAS I MIRÓ Y FRANCESC QUÍLEZ I CORELLA eds. (Barcelona: Museu Nacional d' Art de Catalunya, 2006), 17.

nacional. Esta vocación reformista será visible en todo tipo de viajes españoles, tanto dentro como fuera del país. Y, en muchos casos, como destaca Antonio Morales Moya, serán los propios viajeros los que por iniciativa personal, y en muchos casos privados del apoyo estatal, tratarán de instruir a la sociedad y activar así el papel del Estado para alcanzar la felicidad de la nación.¹⁸⁵ Para los aristócratas cultivados del siglo XVIII tal empresa será casi un deber.¹⁸⁶

Antonio Ponz (Castellón, 1725-1792), más conocido como el abate Ponz, es quizá uno de los mejores ejemplos de viajero ilustrado y a su vez de los más conocidos. Autor de *Viage de España* (1772-1794) y *Viage fuera de España* (1785), el ámbito de su obra va más allá de su cometido artístico para desembocar tanto en una descripción del estado de la nación como en una búsqueda de la renovación moderada del país a través de la emulación de las naciones más avanzadas sin por ello renunciar a los rasgos nacionales. Educado como teólogo y artista, primero en su tierra natal, posteriormente en Madrid y finalmente como pensionado en Roma, llegaría a ser secretario de la Academia, aunque nunca destacaría como artista sino como funcionario de la política cultural de la nueva dinastía. Sus contactos sociales le debieron facilitar varios encargos, siendo particularmente relevante el catálogo del patrimonio de la orden jesuita, expulsada por Carlos III. Sin embargo, se propone romper con la visión un tanto distorsionada e inexacta que los viajeros extranjeros tienen de España y amplía su cometido inicial de inventariar los bienes de la orden para incluir en su magna obra todo el patrimonio nacional y aspectos de la realidad social del país. Discute así temas como la población, las vías de comunicación o los recursos económicos. Su obra consta de 18 volúmenes de “cartas en las que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse” dirigidas a un lector anónimo. Su extensa obra sería muy apreciada, siendo reeditada y traducida al francés y al alemán, lo que facilitó su uso por parte de viajeros y eruditos de todo el mundo, además de las tropas de ocupación francesas, durante años.¹⁸⁷ Su obra sirvió de principal fuente para otros libros de viajes, como los de Laborde o el barón Taylor y, según Vicente Maestre, sería también fuente de obras españolas como *Recuerdos y Bellezas de España*.¹⁸⁸ Lamentablemente muere dejando su viaje inconcluso, aunque la última parte de su obra es publicada, a instancias de

¹⁸⁵ ANTONIO MORALES MOYA, “El viaje ilustrado”, en JOSEFINA GÓMEZ MENDOZA ET AL, *Viajeros y paisajes* (Madrid: Alianza Editorial, 1988), 34-35.

¹⁸⁶ BOLUFER PERUGA, “¿Conocimiento o desengaño? El viaje europeo de Antonio Ponz”, 115.

¹⁸⁷ BOLUFER PERUGA, “Visiones de Europa: El ‘Viage fuera de España’ (1785) de Antonio Ponz, *Estudis*, vol. 28 (2002): 171.

¹⁸⁸ MAESTRE ABAD, “Recuerdos y bellezas de España: su origen ideológico, sus modelos”, 92.

varias personalidades de la época, por su sobrino. *Viage fuera de España* fue, asimismo, un gran éxito en su tiempo siendo reeditado en 1791-92 y traducido al italiano.¹⁸⁹ También concebido principalmente como un compendio artístico dirigido a defender el gusto neoclásico, esta obra en forma de 12 cartas compiladas en dos volúmenes recoge el viaje realizado en 1783 por Francia, Inglaterra, y las actuales Bélgica y Países Bajos, cuya realidad social refleja. Llama la atención su frialdad con relación a Francia, modelo cultural para la España de la época. En el prólogo explica su doble propósito de mostrar a sus compatriotas noticias útiles para despertar la emulación y contribuir a la reforma del país, así como exponer lo que considera tergiversaciones de los viajeros extranjeros acerca de España; en cierto modo se podría definir como una obra apologética.¹⁹⁰ Sobre la vertiente apologética de estos textos se ha afirmado que Ponz se muestra sensible en exceso pues no era consciente de que, si bien existían tergiversaciones reiteradas por parte de los viajeros extranjeros, se observaba una mejora en la manera en que estos se acercaban a la realidad del país.¹⁹¹ Ponz expresa cierta ambivalencia al tratar de emular a naciones más adelantadas pues ello despertaba reacciones defensivas de lo propio frente a lo extranjero.¹⁹² Quizá permita comprender mejor estas contradicciones el hecho de que la sociedad española del momento vivía consciente de los progresos conseguidos en los últimos años y confiaba en los progresos que aún se producirían sin saber que esta situación se vería truncada, lo que había producido un renovado orgullo patriótico.¹⁹³ Ponz destaca pues por su importante labor como escritor de viajes más allá del ámbito artístico y su búsqueda de la reforma práctica vinculada a la corona, así como por constituir todo un referente para varias generaciones de lectores. Sin embargo, la ilustración de sus viajes es muy limitada. Con todo, el amplio interés de Ponz que va más allá de lo artístico y su búsqueda de modelos para lograr el desarrollo de España son rasgos que más tarde podremos identificar como un lejano eco en las cartas de Rafael Castro publicadas en *El Museo Universal*. Difícil es saber si Castro se inspiró o no en la obra de este gran viajero español, pero debía conocer sus escritos.

Por su parte, Luis José Velázquez de Velasco y Cruzado, marqués de Valdeflores, realizará por iniciativa oficial el primer viaje a través de los monumentos

¹⁸⁹ BOLUFER PERUGA, "Visiones de Europa: El 'Viage fuera de España' (1785) de Antonio Ponz, 168.

¹⁹⁰ BOLUFER PERUGA, "Visiones de Europa: El 'Viage fuera de España' (1785) de Antonio Ponz, 172, 175.

¹⁹¹ GEOFFREY RIBBANS, "Spanish National Pride and Foreign Travelers in the Eighteenth Century", *Dieciocho*, vol. 10, n. 1 (1987): 9.

¹⁹² BOLUFER PERUGA, "¿Conocimiento o desengaño? El viaje europeo de Antonio Ponz, 125.

¹⁹³ RIBBANS, "Spanish National Pride and Foreign Travelers in the Eighteenth Century", 10, 3.

antiguos del país con ilustraciones exactas y precisas propias del dibujo arquitectónico del natural, como ya se había realizado en otras naciones europeas, proyecto que deberá finalizar gracias a sus fondos personales y que permanecerá inédito en los archivos de la Real Academia de la Historia.¹⁹⁴

Los libros de viajes franceses, así como la política de conservación del patrimonio del país vecino, servirán también de inspiración a la generación romántica española, destacando los trabajos de Alexandre Laborde y del barón Taylor. Sin embargo, la literatura académica ha subrayado la naturaleza interesada de ambas obras. Así, Laborde posiblemente se vería movido a describir una España a punto de desaparecer, pero también trataba de familiarizar al público francés con un país que era preciso anexionar de alguna manera, europeizar para prestar servicio a Francia.¹⁹⁵ En cuanto al barón Taylor, es bien conocido el motivo real de su viaje de 1836, la adquisición de obras procedentes de la desamortización para las colecciones francesas, que su colaborador Larra, bajo pseudónimo, denuncia; posiblemente realizara también labores de espionaje.¹⁹⁶ Con todo, las obras de ambos constituyen un bagaje del que difícilmente se podía evadir un artista de la época, que si bien quizá no conociera bien sus libros sí debía estar familiarizado con el modelo de viaje que proponen.

Alexandre de Laborde

Voyage pittoresque et historique en Espagne dirigido por Alexandre Louis Joseph, marqués de Laborde (París, 1773-1842) fue publicado en París entre 1806 y 1820. La obra consta de dos tomos con dos volúmenes cada uno en los que colaboraron una veintena de artistas, así como posiblemente varios redactores,¹⁹⁷ bajo la dirección personal de Laborde. Se trata de un proyecto pionero y ambicioso de catalogación del patrimonio natural [fig. 3.55], topográfico [fig. 3.56] urbanístico [figs. 3.57, 3.58], histórico-arquitectónico [figs. 3.59, 3.60, 3.61], y arqueológico [fig. 3.62], sin olvidar las escenas de género [fig. 3.63], los tipos populares [fig. 3.64], o las infraestructuras [figs. 3.65, y 3.66], todo ello combinado en un viaje pintoresco de gran atractivo. Ello le

¹⁹⁴ SALAS ÁLVAREZ, "El *Viaje de España* del marqués de Valdeflores: un intento fallido de catalogación de los monumentos y antigüedades de España", 9.

¹⁹⁵ ARCADIO PARDO, *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1989), 28.

¹⁹⁶ MORA, "*Voyage et itinéraire*, de les descripcions d' Espanya a la segona meitat del XVIII i primera del XIX", 19.

¹⁹⁷ ARCADIO PARDO, *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, 135.

permite acaparar la atención de un público amplio que abarcaría el erudito, el científico o el esteta.¹⁹⁸ Se podría decir que, sin abandonar el conocimiento erudito y el enciclopedismo propios de los libros de la Ilustración, anticipa ya una sensibilidad romántica.¹⁹⁹ No es la única obra sobre España de esta polifacética figura del mundo de la cultura y la política que en 1809 también publicó el complementario *Itinéraire descriptif de l'Espagne* (París, 1808), en cinco volúmenes y con un atlas de 29 mapas que contaría con al menos tres ediciones, así como una traducción al castellano (Valencia, 1816).²⁰⁰ Esta meticulosa obra informativa (aunque no ilustrada) basada, como *Voyage*, en diversas fuentes, fundamentalmente españolas, reunió datos de interés sobre el comercio, la agricultura, las costumbres, las comunicaciones, el ejército... lo que facilitó la penetración francesa en el país. Apasionado por el mundo de la cultura, Laborde dedicó su fortuna personal a realizar viajes y fue autor de distintas publicaciones sobre los mismos así como múltiples libros de diversa temática, destacando los de la Francia monumental o la ciudad de París, entre otros muchos.

Las imágenes son de naturaleza documental. El descubrimiento de una carta de los hermanos Dumotier, propietarios de una importante firma parisina de instrumentos ópticos y mecánicos, referida a una cámara oscura, permite suponer el uso de ésta para la realización de los dibujos.²⁰¹ Para Gámiz y García el uso de la cámara oscura podría explicar la homogeneidad de estilo y la coherencia de la obra.²⁰² Con todo, en ocasiones los dibujos y grabados pudieron ser obtenidos a partir de una fuente secundaria.²⁰³ Este grupo de artistas realizó, como en otros muchos casos, imágenes preparatorias para los grabados, pero también acuarelas y aguadas de factura acabada cuya finalidad se desconoce; con todo, este tipo de obras, común a otras empresas expedicionarias, solía utilizarse con fines expositivos o promocionales. El paisaje ha sido meticulosamente estudiado por Núria Llorens, que subraya la importancia de este género a lo largo de la

¹⁹⁸ ZENON MEZINSKI, "La figura d' Alexandre de Laborde", en *El viatge a Espanya d' Alexandre de Laborde (1806-1820): dibuixos preparatoris*, CASANOVAS I MIRÓ Y QUÍLEZ I CORELLA, eds., 28.

¹⁹⁹ FRANCES M. QUÍLEZ I CORELLA, "Aproximació a les fonts literariès del *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*", en CASANOVAS I MIRÓ, QUÍLEZ I CORELLA, eds., *El viatge a Espanya d' Alexandre de Laborde*, 51.

²⁰⁰ NÚRIA LLORENS, "Las escenas de paisaje en el *Viaje a España* de Alexandre Laborde", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. 19 (2007): 165, 176.

²⁰¹ CASANOVAS I MIRÓ, QUÍLEZ I CORELLA, *El viatge a Espanya d' Alexandre Laborde (1806-1820): Dibuixos preparatoris*, 96.

²⁰² ANTONIO GÁMIZ GORDO Y ANTONIO JESÚS GARCÍA ORTEGA, "La primera colección de vistas de la mezquita-catedral de Córdoba en el *Voyage* de Laborde", *Archivo Español de Arte*, vol. 85, n. 338 (abril-junio 2012): 111.

²⁰³ QUÍLEZ I CORELLA, "Aproximació a les fonts artístiques del *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*", 66.

obra.²⁰⁴ El urbanismo será el aspecto que recibirá más atención por parte del erudito francés.²⁰⁵

El barón Taylor

El baron Taylor utilizará el modelo de Laborde, y a su vez ejercerá una importante influencia sobre libros de viajes posteriores.

En *Voyages pittoresques et romantiques dans l' ancienne France* (París, 1820-1878), Taylor realiza un primer inventario del patrimonio francés con cerca de 7000 litografías bajo una visión romántica idealizada. Pero Taylor es concretamente bienvenido en España como “salvador” del patrimonio nacional siendo su obra considerada como modelo para posteriores proyectos.²⁰⁶ Con todo, su labor se ve empañada por sus actividades ilegales. Realiza varios viajes, uno de ellos como parte de las fuerzas de ocupación; los últimos, entre 1835 y 1838, están auspiciados por Luis Felipe de Orleans y dirigidos a la obtención de obras de arte procedentes de los procesos de desamortización para la *Galerie espagnole*. Larra, colaborador de Taylor con un texto de cerca de 60 páginas sin acreditar,²⁰⁷ denuncia el expolio bajo su pseudónimo “Fígaro”.²⁰⁸ La suiza Cecilia Böhl de Faber, más conocida bajo el pseudónimo Fernán Caballero, no pintará tampoco de Taylor en su obra *La Gaviota* un retrato halagador.²⁰⁹ La dramática situación del patrimonio español en todo caso se viene produciendo hace años mientras el gobierno trata en vano de frenarla a través de varias acciones legales. Para Taylor, sin embargo, la dicotomía conservación/ expolio es posible pues percibe el patrimonio español en peligro y desde una óptica de superioridad francesa concibe su salvación sólo a manos de su país, con el conocimiento y medios para lograrlo.²¹⁰ La obra de Taylor, aunque muy inspirada en la de Laborde, resulta más modesta y se limita al plano artístico y al costumbrismo, atenuándose la erudición pero sin llegar todavía a

²⁰⁴ Véase: NÚRIA LLORENS, “Las escenas de paisaje en el *Viaje a España* de Alexandre Laborde”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. 19 (2007): 159-177.

²⁰⁵ PARDO, *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, 134.

²⁰⁶ MORA, “*Voyage et itinéraire*, de les descripcions d' Espanya a la segona meitat del XVIII i primera del XIX”, 18, 19.

²⁰⁷ ALISA LUXENBERG, *Secrets and Glory: Baron Taylor and his “Voyage Pittoresque en Espagne”* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013), 231.

²⁰⁸ FÍGARO [MARIANO JOSÉ DE LARRA], “Conventos españoles, tesoros artísticos encerrados en ellos”, *Revista Mensajero*, 3 de agosto de 1835, 156, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/conventos-espanoles-tesoros-artisticos-encerrados-en-ellos--0/html/>.

²⁰⁹ LUXENBERG, *Secrets and Glory*, 268-271.

²¹⁰ LUXENBERG, *Secrets and Glory*, 262.

plasmar el viaje como experiencia personal.²¹¹ Así pues, aunque más modesta, se abre a un público más amplio y variado, aunque será raro el conocimiento directo del libro, particularmente en España.²¹² La obra original francesa consta de tres volúmenes, dos de ellos de ilustraciones comentadas y uno de textos. Existen, sin embargo, como explica la especialista Alisa Luxenberg, otras versiones, una abreviada en inglés en un solo tomo y en forma de ilustraciones comentadas de 1827 y otras dos muy tardías, la primera de mediados de la década de 1850 bajo pseudónimo por el editor Lamaître mientras de la última sólo se sabe por referencias. Como en el caso de Laborde, nos encontramos ante una obra colectiva en la que participaron varios escritores, aunque sin acreditar, y varios artistas, de los que sólo sabemos algunos nombres. Mientras se acredita a los cerca de 30 grabadores, en su mayoría británicos, lo que aporta prestigio a la publicación, sólo aparece el nombre del propio Taylor y dos artistas franceses, Pharamond Blanchard e Hippolyte Sebron, aunque se tiene referencias de un tercero y es probable que Dauzats también contribuyera con dibujos sin ser posteriormente acreditado.²¹³ Pero lo que más nos interesa quizá explicar aquí es la naturaleza de las imágenes, que una vez más se fijan múltiples objetivos como la ciudad [fig. 3.67], sus edificios emblemáticos [fig. 3.68], el patrimonio histórico artístico [figs. 3.69, 3.70], los tipos y las escenas de género, o las costumbres [fig. 3.71, 3.72]. Si bien las imágenes no traen a la memoria las fotografías de Rafael Castro, el conjunto de intereses iconográficos de este libro de viajes permite, como en el caso anterior, asimilar la obra del fotógrafo español a este tipo de publicaciones, muchas de los cuales posiblemente conocía personalmente aunque fuera por referencias.

La Expedición Malaspina

Sin embargo, es importante destacar que existe una tradición anterior, las expediciones del siglo XVIII, con las que todas éstas guardan una estrecha relación. En el caso español, el antecedente inmediato (a pesar del lapso de tiempo transcurrido) será la conocida como “Expedición Malaspina” (1789-94).

Al contrario que las expediciones anteriores a ella y posiblemente debido a un cambio de mentalidad, el nutrido grupo de artistas de esta expedición no reflejará sólo

²¹¹ ARCADIO PARDO, *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, 177-178.

²¹² LUXENBERG, *Secrets and Glory*, 243, 245, 248.

²¹³ LUXENBERG, *Secrets and Glory*, 57, 209, 226-229.

especímenes, sino el viaje en sí mismo, los lugares y las gentes. Para Marta Penhos se trata de un “retrato del imperio”, la imagen fiel de ese perfecto mecanismo que era la monarquía española.²¹⁴ Y, sin duda, es un eco de los intereses que se observan tanto en otras expediciones como en los libros de viajes que diferentes intelectuales, como Ponz, están realizando en la península. Sin duda, como se sugiere en el clásico estudio de Gaspar Gómez de la Serna sobre la literatura de viajes, no se trataba de proyectos discretos sino de poner en marcha una orquestada y rigurosa empresa intelectual promovida por la corona con vistas a la reforma y la apología de España,²¹⁵ del que sin duda debían participar las expediciones científicas coetáneas, perfectamente coordinadas entre sí. Los diarios de los diferentes oficiales y la intensa labor de ilustración llevada a cabo sugieren la planificación de una narrativa del viaje tanto oficial como popular (posiblemente censurada), como se realizaba en otros países en aquel momento que, por desgracia, no llegaría a concretarse debido a las intrigas palaciegas en las que se vio envuelto el responsable de la Expedición. La intensa labor de ilustración realizada destaca por una vocación metódica que se articula a través de la fórmula de los icones linneanos pero, sobre todo, a través de la perspectiva y la cámara oscura como modelos de representación del mundo. A pesar de las notables diferencias, la Expedición Malaspina sí comparte entonces con los proyectos de Mutis u otros similares un elemento fundamental, la creación de un lenguaje científico o al menos con credibilidad para la representación del mundo, que permite trazar una continuidad entre los icones botánicos del XVIII y las imágenes posteriores de Rafael Castro realizadas con una cámara fotográfica.

Existe un claro paralelismo con los viajes de Cook, que toma claramente como modelo. Una significativa muestra de esta emulación podría ser quizá el cambio de nombre que realizó Malaspina de las dos corbetas, primeramente llamadas Santa Justa y Santa Rufina, que pasaron a llamarse *Descubierta* y *Atrevida* asumiendo así la denominación de las naves de Cook *Discovery* y *Resolution*; además, a su regreso Malaspina era llamado públicamente “nuestro capitán Cook” y el capitán de fragata Cevallos “nuestro Anderson”.²¹⁶ Durante el viaje, según se desprende del diario de Tomás de Suría, los marinos “vivían” esta competición y en su encuentro con los misioneros de California la conquista de una honra nacional mayor que la de otras

²¹⁴ MARTA PENHOS, *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII* (Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, S.A., 2005), 279.

²¹⁵ GASPAR GÓMEZ DE LA SERNA, *Los viajeros de la Ilustración* (Madrid: Alianza Editorial, 1974), 93, 97.

²¹⁶ FERMÍN DEL PINO DÍAZ, “Una valoración crítica en torno al diario oficial de la Expedición Malaspina (1789-94), y su primera versión inglesa (review article)”, *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 84, n. 1 (2007): 103.

expediciones similares (en posible alusión a la de Lapérouse) destaca como uno de los principales objetivos del proyecto²¹⁷. Con todo, el despegue de la ciencia moderna, la aparición de un creciente público lector que deseaba ser instruido, el desarrollo de una carrera científica que contribuye a la honra nacional y la explosión del fenómeno de los viajes vendrán acompañados por el rápido incremento en la producción de imágenes. Ante una total explosión de la literatura de viajes ilustrada con carácter genérico dentro y fuera de nuestras fronteras parece necesaria una explicación más compleja que la mera imitación de la figura de Cook para comprender el proyecto Malaspina. Todos estos factores sugieren la pertenencia de todos estos proyectos de exploración y sus imágenes a un fenómeno cultural al que pasados los años pertenecería también Rafael Castro.

Como ya se indicó en el capítulo anterior, en los orígenes de la Expedición al Pacífico el director general de Instrucción Pública, Pedro Sabau, dirige al marqués de la Vega de Armijo, que ocupaba el cargo de Ministro de Fomento, una carta solicitando que le fuera agregada a la escuadra:

*... una misión científica, como lo practican las naciones cultas en casos semejantes y como lo ejecutó España con tanta gloria como la que más en la segunda mitad del pasado siglo y principios del actual [...] estado por cierto bien diferente de su actual abatimiento y pobreza....*²¹⁸

Por tanto, quizá podrían establecerse conexiones entre la Expedición al Pacífico y los gloriosos viajes de exploración realizados en el siglo XVIII, a los que debía emular. Dado su formato, es posible que principalmente se tratara de emular a la más gloriosa y última, aunque desconocida, de aquellas expediciones, la de Malaspina. Las expediciones del XVIII tenían a su vez el doble propósito de introducir reformas en el imperio y encontrar la manera de presentar la decadencia que se intuía a través de la renovación de éxitos anteriores, evocando así la notable tradición de las expediciones españolas de la época del Descubrimiento.²¹⁹ En ese sentido, por tanto, se podría sugerir que la tradición expedicionaria española rememora una y otra vez los hechos del siglo

²¹⁷ FERMÍN FRANCISCO DE LASUÉN a Alejandro Malaspina y José Bustamante y Guerra, 23 septiembre de 1791, en DONALD C. CUTTER, *Malaspina in California* (San Francisco: John Howell Books, 1960), 38.

²¹⁸ AGA., carpeta 4, legajo 7. PEDRO SABAU al Ministro de Fomento, 27 de mayo de 1862, en BARREIRO, *Historia de la Comisión Científica*, 41.

²¹⁹ BLEICHMAR, *Visible Empire*, 29.

XVI y que de alguna manera podría existir un hilo que uniera entre sí todos estos proyectos, lo que invita a futuras investigaciones en torno a sus imágenes.

La producción de imágenes a modo de información también es un fenómeno que aparece desde los orígenes de la era exploratoria en el contexto español y que podría enlazarse con la colección fotográfica realizada por Rafael Castro. El hecho de que el imperio español privilegiara la comunicación visual con fines administrativos desde sus orígenes, y que la ciencia del siglo XVIII fomentara igualmente la epistemología visual, un modo de conocer basado en lo visual, explica por qué las expediciones españolas de la Ilustración actuaban como proyectos de visualización.²²⁰ Existen por tanto ejemplos anteriores en los que las imágenes constituyen un factor esencial de la comunicación, aunque quizá estos proyectos no fueran tan numerosos o recibieran difusión pública como supone Bleichmar al afirmar el papel central de la visualidad en el imperio español.²²¹ Lo que sí parece cierto es que esta visualidad, que al parecer se fomentó en las expediciones españolas,²²² no se proyectó fuera de los secretistas ambientes oficiales y por tanto no obtuvo la difusión que merecía, lo que podría justificar una visión “opaca” del imperio. Así, por citar un ejemplo, Felipe II ordenó al artista flamenco especializado en vistas topográficas Anton van den Wyngaerde (c. 1512-1571) la realización de una serie de viajes con vistas a la producción de un auténtico catálogo visual de las principales ciudades del país, que con fidelidad al original ofreció al monarca en forma de emblemas de prestigio.²²³ Asimismo, el monarca puso al médico toledano Francisco Hernández a la cabeza de una expedición científica al Nuevo Mundo. Hernández, que partió en 1571, coordinó un equipo de pintores, naturalistas y médicos indígenas durante tres años y produjo un herbario y un auténtico compendio ilustrado del Nuevo Mundo, 16 volúmenes que el monarca español ordenaría publicar en forma abreviada al también naturalista Nardo Antonio Recchi. Los originales lamentablemente desaparecerían en el célebre incendio de El Escorial. Las descripciones de plantas de Hernández se basaban, en su gran mayoría, en la

²²⁰ DANIELA BLEICHMAR, “Painting as Exploration: Visualizing Nature in Eighteen-Century Colonial Science”, *Colonial Latin American Review*, vol. 15, n. 1 (2006): 97.

²²¹ Las tesis de otros especialistas niegan precisamente el desarrollo de la ilustración gráfica en los primeros trabajos sobre el imperio español y parecen relegar la visualidad al siglo XVIII. Entre ellos cabe mencionar, por ejemplo: FERMÍN DEL PINO DÍAZ, “Texto y dibujo: La historia indiana del jesuita Acosta, y sus versiones alemanas con dibujos”, *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas/ Anuario de Historia de América Latina*, 42 (2005): 1-32.

²²² Según Michael Jacobs, en la década de 1580 el británico Richard Hakluyt el viejo menciona como los españoles llevaban por lo general consigo en todos sus descubrimientos diestros pintores para traer descripciones de animales, pájaros, peces, ciudades, etc. MICHAEL JACOBS, *The Painted Voyage: Art, Travel and Exploration 1564-1875* (London: British Museum Press, 1995), 108.

²²³ Véase: Richard L. KAGAN, “Philip II and the Art of the Cityscape”, *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 17, n. 1 (1986): 115-135.

observación directa.²²⁴ Las deficiencias de palabras y nombres llevaron al cronista oficial Gonzalo Fernández de Oviedo, por su parte, a realizar una ambiciosa historia natural, *Historia general y natural de las Indias* (1535-1549), presentando por primera vez en España imágenes en este género.²²⁵ Y estos son sólo algunos ejemplos de la labor de documentación visual realizada en siglos anteriores. En el siglo XVI los príncipes y comerciantes europeos sabían que para dominar los nuevos territorios americanos era necesario conocerlos, ordenarlos y explicarlos, y al mismo tiempo la mayoría de los comunes quería saber cómo eran los hombres, las plantas y los animales, lo que inaugura una época de grandes descripciones, obras que tuvieron gran difusión.²²⁶ Sin duda, objetivos comunes a épocas posteriores. Dada la escasa difusión de imágenes españolas a través de publicaciones, en muchas ocasiones las obras sobre América fueron ilustradas con grabados realizados separadamente, siendo los más importantes los de Theodor de Bry que tanto contribuyeron a la Leyenda Negra. Si las vistas de ciudades y las imágenes de especímenes botánicos de la Expedición Malaspina constituyen ecos del interés por las imágenes de Felipe II, el *corpus* visual de Rafael Castro trae a la memoria a su vez las ilustraciones de los viajes del marino italiano. Aunque con diferentes sensibilidades quizá, en ambos casos sus imágenes demuestran la realización del viaje y muestran los lugares y los tipos de mayor interés. Se observa, sin embargo, un tratamiento distinto del paisaje vegetal, en el que las ideas sobre las formas de asociación de Humboldt, que plantea una visión global de la naturaleza desde la sensibilidad estética, se dejan sentir sobre la obra posterior de Rafael Castro.

Las numerosas expediciones del siglo XVIII produjeron en su mayoría excepcionales láminas botánicas e icones conforme a la metodología linneana, mientras que las imágenes del periplo con sus encuentros interculturales, las ciudades o los naturales son sólo visibles en la Expedición de Malaspina, que menciona claramente y desde un principio la necesidad de utilizar artistas especializados “en perspectiva”. No hay que olvidar que la perspectiva es un tipo de reflejo ilusionista que de manera científica reduce la tridimensionalidad a la bidimensionalidad del soporte sin por ello sacrificar su aspecto espacial. Por otra parte, el estudio de las láminas que se generaron durante el viaje muestra que muchas de ellas se realizaron del natural, es decir, bajo

²²⁴ JOSÉ MARÍA LÓPEZ PIÑERO, JOSÉ PARDO TOMÁS, “The Contribution of Hernández to European Botany and Materia Medica”, en SIMON VAREY, RAFAEL CHABRÁN, DORA B. WEINER eds, *Searching for the Secrets of Nature: The Life and Works of Dr. Francisco Hernández* (Stanford: Stanford University Press, 2002), 124.

²²⁵ JESÚS CARRILLO CASTILLO, “Naming Difference: The Politics of Naming in Fernández de Oviedo’s *Historia general y natural de las Indias*”, *Science in Context*, 16, 4 (2003): 489.

²²⁶ MARÍA DE LA LUZ AYALA, “La historia natural del siglo XVI: Oviedo, Acosta y Hernández”, *Estudios del Hombre*, 20 (2005): 20.

observación directa, lo que era tradicionalmente muy valorado. Ello no quita, claro está, que los artistas utilizaran ciertas licencias propias de su formación académica para mostrar lo desconocido de manera familiar y placentera o, como indica Marta Penhos, de organizar el caos.²²⁷ Hay que recordar que esta expedición fue posiblemente la más ambiciosa de su época y trató de emular otras inmediatamente anteriores, como las de Bouganville, La Pérouse y especialmente Cook. Bernard Smith afirma que los viajes de Cook provocaron un cambio drástico en la narración del viaje gracias a la producción de imágenes de artistas profesionales, algo que luego sería imitado por los franceses.²²⁸ Posiblemente, como hemos visto, el proyecto de Cook tendría ecos en la Expedición Malaspina. Para Cook, una vez más, la representación de todo aquello que fuera imposible de describir correría a cargo del artista de la expedición.²²⁹ Curiosamente se trata casi de las mismas palabras que dijera Lapérouse.²³⁰ Según explica además en la introducción de su tercer viaje oficial,

*... para valernos de cualquier ayuda que nos sirva para hacer el resultado de nuestro viaje entretenido para la generalidad de nuestros lectores así como instructivo para el marino y el sabio, ha sido escogido [el pintor] Mr Webber... para embarcar conmigo... permitiéndonos preservar y llevar a casa tales dibujos de las más memorables escenas de nuestras transacciones como sólo podría esperarse de un... artista de talento...*²³¹

En otro lugar se indica que el naturalista Joseph Banks, que jugaría un importante papel en la expedición, insistió en el registro del viaje a través de imágenes y palabras.²³² Así, para Cook y para Banks se trata de una apuesta por una ciencia descriptiva que ha de ser compartida con una sociedad que ansía conocer el mundo a través de viajes de papel y celebrar los progresos de la ciencia como honra nacional, por

²²⁷ MARTA PENHOS, *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVII*, 343.

²²⁸ SMITH, *Imagining the Pacific: In the Wake of Cook's Voyages*, 47, 52.

²²⁹ CLAUDIO GREPPI, "On the Spot", en FELIX DRIVER Y LUCIANA MARTINS, eds. *Tropical Visions in an Age of Empire* (Chicago, London: The University of Chicago Press, 2005): 26.

²³⁰ *Voyages de Lapérouse autour du monde* (Ginebra, Editions Editio-Service, S. A., Cercle du Bibliophile, S. A., reproducido en DEL PINO DÍAZ, "Los estudios etnográficos en la Expedición Malaspina", 407.

²³¹ "... So that we might go out with every help that could serve to make the result of our voyage entertaining to the generality of readers, as well as instructive to the sailor and scholar, Mr. Webber was pitched upon ... to embark with me ... enabling us to preserve and bring home, such drawings of the most memorable scenes of our transactions, as could only be expected by a... skilled artist..." JAMES COOK, *The Three Voyages of Captain James Cook round the World* (London: Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1821, vol.5.), 93. https://books.google.es/books/about/The_Three_Voyages_of_Captain_James_Cook.html?id=h6UFAAAAMAAJ&redir_esc=y (Consultado el 23 de enero de 2016)

²³² RÜDIGER JOPPIEN Y BERNARD SMITH, *The Voyage of the Endeavour, 1768-1771, with a Descriptive Catalogue of All the Known Original Drawings of Peoples, Places, Artefacts and Events and the Original Engravings Associated with Them* (New Haven, London: Yale University Press, 1985), 3.

lo que debe ser publicada y ser tan instructiva como placentera. Para Fernando Monge, se trata de un fenómeno de cooperación/competición científica internacional no muy distinta a la carrera por la Luna en el siglo XX en la que las exploraciones actúan como expresiones de prestigio nacional. En este contexto, es Cook quien ofrece el desafío con sus viajes que Malaspina, entre otros, se verá obligado a emular y superar para mantener su lugar entre las primeras potencias europeas desde un punto de vista moral.²³³ En el caso español, se ha apuntado además a que la bien conocida crítica del enciclopedista francés Masson de Morvilliers de 1782 en la que se planteaban dudas sobre “¿qué ha hecho [España] por Europa?” pudo ejercer una influencia decisiva sobre la organización del proyecto.²³⁴ Podría tratarse, por tanto, no de comenzar a producir imágenes científicas, lo que se venía realizando desde tiempo antes con los icones, sino de adoptar un formato particular, el del libro de viajes, muy apreciado en la época, que permitiera comunicar el proyecto de manera efectiva y competir por la honra nacional con los realizados por otras potencias. Es más, Malaspina se verá obligado a adoptar no sólo un formato visual, como la imagen topográfica bajo las corrientes estéticas del momento, para mostrar y demostrar las experiencias de su viaje, sino a hacerlo a través de los mejores artistas profesionales que se pudiera encontrar. Las imágenes parecen ilustrar todo aquello que la palabra no puede expresar claramente, y texto e imagen se complementan para crear una narrativa ilustrada que el equipo del marino italiano nunca llegaría a publicar.

Un interesante texto de 1830 parece corroborar la importancia de comunicar de manera atractiva la ciencia. En él su autor va más allá y comenta la descripción pintoresca en los libros de viajes y dice:

*Desde luego la Geografía como ciencia tiene el inconveniente, común a otras ciencias, de ser, cuando se trata de manera abstracta, árida y poco interesante para todos los que no la amen por sí misma; y sería, por tanto, como otras ciencias, cultivada por unos pocos si no se asociara con accesorios atractivos de los cuales el más importante es la descripción pintoresca.*²³⁵

²³³ Véase: FERNANDO MONGE, “La honra nacional en las expediciones de Cook y Malaspina: una visión antropológica”, en PIÑEIRO, GARCÍA TAPIA, GONZÁLEZ ARROYO, ET AL coords., *Estudios sobre la Historia de la Ciencia y la Técnica II, IV Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, 703-713.

²³⁴ DEL PINO DÍAZ, “Los estudios etnográficos en la Expedición Malaspina”, 405.

²³⁵ “... Indeed geography, as a science, has the disadvantage common to all other sciences, of being, when abstractly treated, dry and uninteresting to all but those who love it for itself; and it would, therefore, like all other sciences, be cultivated but by a very few, were it not associated with attractive accessories; of which the principal is picturesque description...” CORONEL JACKSON, “On Picturesque Description in Books of Travels”, *Journal of the Royal Geographical Society of London*, vol 5 (1835): 381.

El autor de estas líneas aclara que no sólo es indispensable la descripción pintoresca en los libros de viajes, sino en la Geografía en términos generales, pues de no ser así el número de lectores de este tipo de tratados sería infinitamente menor²³⁶ y se refiere por igual a imágenes y a descripciones textuales. Lo pintoresco, que en su vaga o compleja definición parece asimilar a lo peculiar y no a lo digno de ser representado figurativamente, es para el autor visible en las primeras impresiones, y debe comunicar como la música a los sentidos la naturaleza de los lugares y de la vida de quienes los habitan, en general conectados entre sí.²³⁷ Así pues, los libros de viajes y los libros científicos pasan a ser ilustrados, y la estética de lo pintoresco ejerce muchas veces de mediadora entre la Ciencia y la sociedad.

La expedición Malaspina contó con un nutrido grupo de artistas especializados: los españoles José del Pozo y José Guío, y los italianos Juan Ravenet y Fernando Brambila, además del oficial topógrafo Felipe Bauzá, el marino y artista *amateur* José Cardero y Meléndez y otros colaboradores como Tomás de Suría, que se incorporaría temporalmente desde México, Francisco Lindo o José Gutiérrez. Los torpes dibujos del naturalista Antonio Pineda, o los de Tadeo Haenke sugieren la importancia de las imágenes en la expedición, pues posiblemente condujeron a los científicos a realizar sus propios apuntes cuando no se encontraba disponible un artista.²³⁸ En una comunicación de Antonio Valdés, Ministro de Marina, a Malaspina en la que se le comunica la aprobación por parte del Rey de los oficiales propuestos para el proyecto de un viaje alrededor del mundo, ya se menciona la inclusión de dos dibujantes.²³⁹ Así pues, la importancia de las imágenes fue fundamental desde los orígenes del proyecto. Algunos días más tarde resulta aún más evidente la importancia de los pintores, que Malaspina, como Cook, describe a Valdés como “el alma del viaje, pues representarán en vivo aquellas cosas que en vano aún la pluma más diestra se esforzaría de describir”; cabe destacar que se refiere ya a “dibujantes o pintores de perspectiva”,²⁴⁰ y no a especialistas en láminas botánicas, descripción que sólo define a Guío²⁴¹. Esto debe

²³⁶ JACKSON, “On Picturesque Description in Books of Travels”, 381.

²³⁷ JACKSON, “On Picturesque Description in Books of Travels”, 384, 385.

²³⁸ PENHOS, *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, 270.

²³⁹ AMN, manuscrito 278, folio 13 (original). ANTONIO VALDÉS a Alejandro Malaspina, 9 de diciembre de 1788, en CARMEN SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1982), 176.

²⁴⁰ AMN, manuscrito 2219, folio 5 (original). ALEJANDRO MALASPINA a Antonio Valdés, 26 de diciembre de 1788, en SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, 178.

²⁴¹ AMN, manuscrito 2296, folio 101. JOSÉ GUÍO a Antonio Valdés, 25 de mayo de 1789, en SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, 185.

interpretarse como un claro interés por presentar imágenes de gran realismo y con una base científica, aunque no carentes de estética, similares a las producidas a lo largo de sus viajes por Cook. Es interesante que el teniente de navío José de Espinosa en una carta al Ministro de Marina indique que él no es entendido en la materia y que habiendo delegado la selección en el pintor de cámara Mariano Salvador Maella, también académico y director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, se ha presentado como modelos precisamente los viajes de Cook, así como otros de igual crédito.²⁴² Tras infructuosas pesquisas, se inició la búsqueda de artistas en Sevilla. El uso de conexiones de alto nivel para la selección de los artistas para la expedición nos habla una vez más de la importancia de los mismos en tan ambicioso proyecto. En esta búsqueda Malaspina define el perfil ideal de los artistas de la expedición como individuos “que representen al vivo aquellos objetos que ni aún las plumas más diestras pudieran describir cabalmente”, además de indicar, como era común, que debían ser dóciles y aplicados, robustos, entusiastas, ligeros en el trabajo y hábiles en el uso del color”.²⁴³ Las imágenes que se buscaba debían ser documentales, es decir, fieles a la realidad. En su diario Malaspina indica que “la habilidad de don José del Pozo nada deja por desear para la perfección del cacique Junxar y de la joven Catama: son idénticas las facciones, el colorido y los trajes de uno y otra...”.²⁴⁴ Pero la documentación arroja un dato de enorme interés, y es el uso de la cámara oscura, instrumento que trabaja según las leyes de la perspectiva. En el diario personal de Malaspina aparece una mención al uso de este instrumento con relación a su estancia en Puerto Deseado y los trabajos de José del Pozo: “... los contornos presentaban amenas vistas de perspectiva fáciles de trasladarse al papel por medio de la cámara oscura...”.²⁴⁵ Asimismo, Bauza y Cardero, que junto con Pozo eran los menos instruidos en perspectiva, trabajaron con la cámara oscura.²⁴⁶ La cámara oscura, de hecho, estaba siendo utilizada por muchos de los artistas activos en el Grand Tour (como Canaletto) y por casi todos los viajeros, generalmente artistas *amateur* o “dilettanti”, cuyos conocimientos sobre la perspectiva eran rudimentarios.²⁴⁷ Una vez más encontramos la búsqueda de imágenes realistas y de

²⁴² AMN, manuscrito 1827, folios 1 y 2. JOSÉ DE ESPINOSA a Antonio Valdés, 29 de diciembre de 1788, en SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, 179.

²⁴³ AMN, manuscrito 427, folio 4. ALEJANDRO MALASPINA a Francisco Bruna, 26 de diciembre de 1788, en SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, 178.

²⁴⁴ AMN, manuscrito 343, folio 103. ALEJANDRO MALASPINA, *Diario personal*, Puerto Deseado, diciembre de 1789, en SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, 195.

²⁴⁵ ALEJANDRO MALASPINA, *Diario personal*, Puerto Deseado, diciembre de 1789. Manuscrito 610, folio 68. Museo Naval, Madrid, citado en SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, 194.

²⁴⁶ PENHOS, *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVII*, 340.

²⁴⁷ STEPHAN OETTERMANN, *The Panorama: History of a Mass Medium* (New York: Zone Books, 1997), 20-30.

instrumentos que en el contexto de los viajes resultaban especialmente útiles al permitir trabajar con premura, precisión y objetividad. Es más, el uso de la cámara oscura, la cámara lúcida o el espejo de Claude²⁴⁸ han sido identificados con la necesidad de capturar el paisaje real.²⁴⁹ En realidad, el uso de la pintura de perspectiva por Brambilla, de icones botánicos por parte de Guío, y de la cámara oscura por parte de Pozo, Bauzá y Cardero, como la tradicional realización de las imágenes “del natural”, parecen hablarnos, especialmente en el último caso por tratarse de un instrumento, de la creación de un lenguaje uniforme que produjera imágenes de una absoluta credibilidad científica. Y, sin duda, como en el caso documentado de Laborde, el uso de la cámara oscura constituye un paso más en dirección al uso de la cámara fotográfica. La similitud de muchos dibujos, pinturas y fotografías se encuentra precisamente en el hecho de que ambos tipos de cámara sean básicamente idénticas. Tanto la elección de los mejores artistas profesionales, especializados en perspectiva, como el uso de la cámara oscura, parecen indicar un interés por la obtención de imágenes científicas o comprendidas en un lenguaje científico. Sin embargo, en todas estas expediciones los artistas, como más tarde ocurriría con los fotógrafos, muestran un claro lenguaje estético propio del momento, que han adoptado a través de su formación y del que se valen para trabajar. Es necesario recordar en este punto que la separación ciencia-arte no se produce en esta época, que la representación exacta de la realidad no tenía por qué carecer de valores estéticos. Por otra parte, la asimilación de lo desconocido a una estética al uso permitía hacerlo más inteligible. Sin embargo, la transformación estética que ejerce el artista y particularmente el grabador, que altera el mensaje para hacerlo llegar a más personas, desvirtúa la cualidad documental de la imagen. Así, es interesante observar cómo La Pérouse comenta en su diario como la obra de William Hodges, artista en uno de los viajes de Cook, no permite conocer la realidad de la Isla de Pascua.²⁵⁰ Se valora por tanto la imagen fiel de la realidad y se busca producir una imagen como información, un documento, pero con cualidades estéticas que permitan llegar a un público más amplio y, posiblemente, transmitirle sentimientos.

José del Pozo, hijo del director principal de la Real Escuela de Bellas Artes de Sevilla, accedió a participar en la Expedición Malaspina ante una oferta económica

²⁴⁸ El espejo de Claude era un espejo de color oscuro y ligeramente cóncavo generalmente montado en una caja (similar a la de una miniatura) para poder transportarlo con facilidad. Se utilizaba de espaldas al paisaje que se deseaba pintar. Permitía abstraer un fragmento reduciendo el tamaño de la imagen y la escala tonal. Fue muy utilizado, especialmente por los paisajistas británicos del XVIII y principios del XIX.

²⁴⁹ OETTERMANN, *The Panorama: History of a Mass Medium*, 34.

²⁵⁰ GREPPI, “On the Spot”, 28.

generosa, parte de la cual se le facilitó directamente a su esposa, y la promesa de conservar su empleo como conserje en la Academia de Sevilla, como era común en este tipo de proyectos.²⁵¹ Posiblemente existían conexiones entre la familia y el oidor decano de la Audiencia de Sevilla, Francisco Bruna, encargado por José Espinosa de seleccionar un artista para la expedición en la ciudad andaluza.²⁵² Tras descartar a un oficial como primer candidato, se selecciona a José del Pozo, descrito como “excelente sujeto para pintor de perspectiva, de muy buena educación, algún caudal de geometría y una grande robustez sobre una edad de 32 años”.²⁵³ A pesar de las buenas credenciales, Pozo nunca regresaría a España, abandonando la expedición por decisión de Malaspina, descontento con su trabajo, su actitud y quizá su estado de salud, en Lima; allí se asentaría con éxito como pintor generalista abriendo su propia escuela.²⁵⁴ A pesar de la realización de algunos dibujos botánicos, Pozo nos deja principalmente un reflejo del itinerario del viaje y del encuentro con las poblaciones indígenas locales. Los retratos de jefes nativos, que al parecer solicitaba la oficialidad, parecen ser de gran importancia, y existen óleos realizados posteriormente por pintores anónimos a partir de sus dibujos que se conservan hoy en el Museo Naval de Madrid [fig. 3.73].²⁵⁵ Es asimismo interesante el hecho de que para las vistas panorámicas utilizara en ocasiones bocetos previos realizados por Bauzá, director de cortes y planos.²⁵⁶

El segundo artista español, José Guío, es quizá el menos afín a la obra de Castro en América, pues se especializa en ilustración botánica y zoológica [figs. 3.74 y 3.75]. Este tipo de imágenes de especímenes será rara en la Expedición al Pacífico, limitándose a contadísimas fotografías de piezas de museo. Existen, asimismo, algunos dibujos de piezas etnográficas atribuidas a Rafael Castro. No resulta probable que este tipo de imágenes no fueran del interés de los científicos de la expedición, sino que los propios especímenes vivos que se enviaron a Madrid o los ejemplares disecados cumplieran con las necesidades del proyecto. También en la Expedición Malaspina tienen este tipo de imágenes un carácter secundario a pesar de los claros intereses zoológicos del proyecto. A pesar del magnífico trabajo del pintor madrileño, Malaspina prescindió de sus servicios como pintor y disecador en América, quizá debido a que su trabajo no encajaba bien con las exigencias de la expedición, más centradas en la

²⁵¹ SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, 69.

²⁵² SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, 67, 68.

²⁵³ AMN, manuscrito 1407, folios 12 y 13 (original). ALEJANDRO MALASPINA a Antonio Valdés, 30 de junio de 1789, en SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, 187.

²⁵⁴ SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, 72-73.

²⁵⁵ SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, 70.

²⁵⁶ SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, 71.

narrativa del viaje, o el hecho de que dichas imágenes se estaban generando en otras expediciones españolas coetáneas.²⁵⁷ Sin embargo, se tratará en vano de re-incorporarle más tarde y desde España a los trabajos de la expedición debido a sus buenas referencias; a pesar de las dificultades, continuará trabajando en otros proyectos como el del Conde de Mompo en Cuba.²⁵⁸

El marinero José Cardero (Écija, 1766-después de 1811) cuenta sólo con 23 años cuando se embarca en la expedición, momento en el cual comienza a aprender informalmente dibujo demostrando tanto excelente actitud personal ante el trabajo como grandes dotes para el arte. El interés de esta figura radica en que fue uno de los principales pintores de la expedición cuando Pozo y Guío abandonaron el proyecto y Ravenet y Brambila no habían tomado aún su lugar. Sin embargo, se inicia antes de la retirada de los dos primeros y realiza tanto dibujos de animales, labor en la que demostrará mayor destreza, retratos y tipos, y perspectivas. Algunos de sus trabajos serán retomados posteriormente por Brambila, que bien añadirá elementos, copiará los dibujos o pasará al grabado.

Por su parte, el del también español Tomás de Suría (Madrid? 1761-después de 1830) fue alumno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y uno de los discípulos preferidos de Jerónimo Antonio Gil, con quien marchará a México para la puesta en marcha de una escuela de grabado y a quien ayudaría en la fundación de la Real Academia de San Carlos.²⁵⁹ En su búsqueda de reemplazo temporal de Pozo, Malaspina solicita artistas ubicados en México, siendo Suría propuesto por su mentor. La labor de Suría y su trabajo preciso fueron siempre del agrado de los oficiales, destacando particularmente como retratista. Es importante destacar que escribió un diario personal, del que se conserva un tomo que se encuentra en la Universidad de Yale, y en el que queda constancia de la importancia de la figura de Cook en el viaje.

Juan Ravenet (1766-c. 1821), por su parte, era natural de Sala Baganza, Parma, y la relación de amistad entre Malaspina y su familia con certeza le animó desde un principio a contar con él en el viaje.²⁶⁰ Sin embargo, fue llamado más tardíamente como consecuencia de la marcha de Pozo y Guío. Como Pozo, o Castro posteriormente, se había formado en el medio académico y era además hijo de un profesor de grabado. Destaca a lo largo del viaje como autor de retratos, tipos y escenas de género [figs. 3.76,

²⁵⁷ SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, 78-81.

²⁵⁸ SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, 81-82.

²⁵⁹ ÁGUEDA JIMÉNEZ PELAYO, "Tomás de Suría, un dibujante de la expedición de Malaspina: su contribución al conocimiento del occidente de Norteamérica", *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 54, n.2 (1997): 495.

²⁶⁰ SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, 85.

3.77], fundamentalmente, aunque también realizó algunas vistas; en ocasiones trabajó a partir de bocetos de otros artistas de la expedición.²⁶¹

Fernando Brambila (1763-1832) era también italiano, había nacido en Cassano d'Adda (Lombardía), y en el momento de la contratación ejercía ya como pintor profesional en la ciudad de Milán. Como Ravenet, se reúne en México con la expedición en 1789. A lo largo de ésta se especializa en vistas de lugares emblemáticos, en ocasiones acompañadas por escenas con personajes típicos realizando labores cotidianas. También fija su mirada en los arrabales, o retrata las corbetas en los puertos donde se encuentran ancladas. Además de su indudable valor artístico, en muchos casos también son estas imágenes históricamente relevantes debido a que se encuentran entre las primeras ilustraciones documentales realizadas de algunos lugares. Esto explica quizá por qué en muchos puntos del periplo se ofreciera como obsequio la vista panorámica de las ciudades realizadas por Brambila a las autoridades.²⁶² El análisis de unas vistas de Buenos Aires atribuidas a él [fig. 3.78] ha permitido a Brian Bockelman afirmar que además del perseguido valor documental, algunas de las imágenes de Brambila eran pintorescas, como era lógico en un artista de su tiempo expuesto a las corrientes estéticas del momento, y que fueron precisamente éstas las que mayor difusión consiguieron produciéndose diferentes versiones con distintos objetivos. De regreso en Madrid se preparó una serie de grabados, muchas de cuyas planchas se conservan, y que con el fracaso del proyecto se divulgaron como piezas sueltas; asimismo, algunas imágenes fueron utilizadas como ilustraciones, principalmente de la publicación de Félix de Azara, *Voyages dans l'Amerique Meridionale*, (París, 1809). La publicación del teniente de navío Pedro Novo y Colson, *Viaje político-científico alrededor del mundo de las corbetas "Descubierta" y "Atrevida" al mando de los capitanes de navío D. Alejandro Malaspina y D. José Bustamante y Guerra desde 1789 a 1794* (Madrid, 1885), primera en la que se narra la Expedición Malaspina y se descubre al gran público, hace nuevamente uso de ellas, lo que demuestra una vez más su importancia, disponibilidad y popularidad. De regreso a Madrid, Brambila desarrollaría una brillante carrera en el medio académico, siendo nombrado pintor de cámara en 1798 y consiguiendo la plaza de director de perspectiva y adorno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde publicaría su *Tratado de principios elementales de perspectiva* en 1817, no sin enorme esfuerzo personal y

²⁶¹ SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, 88, 95.

²⁶² SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, 102, 106.

económico. Brambila, como sus compañeros de expedición, se mantiene con excepciones a cierta distancia. En ese sentido pertenecen a la tradición de la vista topográfica [fig. 3.79], también presente en los antiguos trabajos comisionados por Felipe II, que como en este caso quizá desea aportar una imagen sintética de los dominios imperiales más que de la ciudad en sí. También como en otros casos ya mencionados, resulta interesante que Brambila además recogiera, invitado por el general Palafox, el levantamiento de Zaragoza de 1808 y posteriormente la caída de la ciudad de Cádiz en lo que se podría denominar un reportaje de los acontecimientos históricos y posiblemente un trabajo de propaganda.

La expedición y sus dibujos permanecieron inéditos hasta mucho después, a no ser de manera muy puntual, por lo que es poco probable que Rafael Castro o algún otro de los comisionados tuviera acceso a sus materiales, en general sin catalogar y almacenados en el Depósito Hidrográfico, de difícil acceso. Sin embargo, existieron varios intentos frustrados encaminados a la publicación del viaje, lo que explica la existencia de los grabados de Brambila, que como grabador debió actuar como editor.

Al contrario que las expediciones botánicas, la más conocida como Expedición Malaspina reflejó además los trabajos realizados durante el viaje y los encuentros que con otros pueblos tuvieron lugar, y dejó constancia, ante todo, de las gentes y los lugares más característicos, especialmente a través de vistas urbanas de tipo topográfico. Por tanto, en oposición a la tradición anterior, rica en dibujos científicos, particularmente botánicos, nos encontramos ante imágenes que nos permiten asomarnos a los paisajes naturales pero especialmente urbanos de América y a su sociedad y, en menor medida, sobre el viaje en sí. Este tipo de imágenes parece, a todas tintas, similar a las producidas durante los tres viajes de Cook, que constituyeron todo un modelo en su época. Cabría pensar que tras dichos paralelismos, y teniendo en cuenta que estas imágenes eran complementarias a los textos de la narrativa del viaje, podría encontrarse una serie de intereses comunes entre ambas expediciones. Asimismo, al margen de las alusiones directas al modelo de Cook en la Expedición Malaspina, es posible que dichas similitudes marquen sin más el comienzo de una cultura visual distinta que se prolongue hasta la obra de Rafael Castro y que de hecho parece caracterizar la producción de imágenes turísticas hasta la actualidad. Pero probablemente nos encontramos ante un cierto clima cultural del que surgen ambas expediciones. Este clima cultural estaría caracterizado por un cambio social que produciría un gran desarrollo de la literatura de viajes ilustrada para un amplio espectro

de la sociedad. Tras estas obras se esconderá posiblemente no sólo conocimiento sino la celebración de la nación.

Conclusiones

El interés de la Ciencia por la imagen aparece desde sus orígenes, dadas las limitaciones del lenguaje como medio de comunicación. Su aplicación a los viajes aparece ya en el siglo XV, momento en el que trabajan por primera vez dibujante y escritor unidos durante el periplo basándose en la observación directa de la realidad. Con una importante explosión científica que generará un gran número de expediciones en el siglo XVIII, cobra importancia la aplicación del arte a la comunicación de la ciencia moderna. La Ciencia cobra además un enorme protagonismo, llegando a todos los niveles de la sociedad, a la que es preciso instruir. Toda esta situación se mantendrá a lo largo del siglo XIX, que alumbrará la fotografía; ésta, desde su misma aparición, acompañará a los viajeros por todo el mundo.

El carácter de huella de la fotografía que en la época que se estudia condujo a creer mayoritariamente que se trataba de un medio mecánico o automático y así imposible de asimilar a la práctica artística. Ciertamente, en la evolución de la representación la cámara fotográfica, tras la oscura y la lúcida, aparece como el triunfo de la instrumentalización de la visualidad y con ello de la imagen-información uniforme, rápida y con credibilidad científica. Sin embargo, esta postura convivirá con otra antagónica que defiende la fotografía como medio de expresión personal y artística. Es necesario recordar que no existe aún una división excluyente entre ciencia y arte; es más, el Romanticismo considera la sensibilidad estética un importante mediador en la búsqueda de la verdad científica. La identificación de arte y fotografía aparece ligada a un importante círculo de personalidades del mundo de la cultura (que contaban incluso con una revista con amplia difusión, *La Lumière*) del que formaba parte Léon Coignet, maestro de Rafael Castro en París. Pero además, la iconografía de las expediciones demuestra que, bien con la intención de domesticar una realidad desconocida, o de hacerla más atractiva a la sociedad a la que desde el XVIII se dirigen estas narrativas con una intención tanto didáctica como nacionalista, estas imágenes-información reflejan las distintas estéticas del momento. Es más, la influencia de los científicos del

proyecto y sus intereses es evidente en la obra de los artistas, que se mostrarán permeables.

La comparación de la obra gráfica de todas las expediciones de la época (y algunas inmediatamente posteriores) pone de relieve que, lejos de un proyecto bastardo, el de la Comisión del Pacífico es parte de un fenómeno sólido y definido. Desde el siglo XVIII existe un interés por parte de todas las expediciones por dejar constancia del viaje (posiblemente una gesta nacional digna de ser contada y celebrada socialmente) y describir los lugares visitados, sus ciudades, paisajes y gentes. En el siglo XIX, el interés será ya enorme y las expediciones serán incluso seguidas por la prensa. Se recluta a artistas bien cualificados (al menos en Europa) y en muchos casos con más de una destreza o función, si bien en ocasiones estos personajes se mostraron díscolos, quizá debido a la presión psicológica en este tipo de proyectos. En muchos de estos proyectos se utiliza a un dibujante y a un fotógrafo a la par. En ocasiones se hace uso de artistas locales. La obra era generalmente propiedad del Estado, que auspiciaba las expediciones, si bien existe un antecedente similar al de Rafael Castro en la figura del artista de la expedición de la fragata *Novara*, cuya familia entrará en disputa con el gobierno. Las imágenes fotográficas serán obtenidas a pesar de grandes dificultades, pero no serán generalmente el vehículo utilizado para comunicar el viaje. Por razones técnicas, será el dibujo (a veces a partir de las fotografías, “imágenes en bruto”) el encargado de comunicarlo. En ocasiones las fotografías son distribuidas en los altos círculos oficiales, pero en general quedan relegadas a la esfera privada de los propios participantes en la expedición. Con todo, sí suelen ser puestas a disposición de la sociedad a través de exposiciones. Finalmente, es evidente que algunas de estas expediciones harán uso de la cámara fotográfica como instrumento de prestigio, dado que se trata de un ejemplo de la mejor tecnología de la época.

La Expedición Científica al Pacífico plantea interesantes similitudes con la obra pictórica producida durante el viaje de Alejandro Malaspina, muy influida por los viajes de James Cook, a pesar de que posiblemente los comisionados no tuvieran acceso directo a los materiales de su nutrido equipo de artistas. Si la Expedición del Pacífico rememora las grandes expediciones del XVIII, éstas a su vez desean reflejar la gloria de las del XVI. En esta larga cadena todos los proyectos españoles serán fundamentalmente visuales, lo que invita a una mayor investigación. Llama asimismo la atención la posible conexión entre las cartas publicadas de Rafael Castro y los viajes didácticos del XVIII, particularmente los muy conocidos de Antonio Ponz, en los que

existe un trasfondo reformista. A todas luces, el análisis de viajes y expediciones desde el siglo XVIII nos habla de un fenómeno bien definido en el que la Expedición del Pacífico constituye un ejemplo más.

... Cuántos fotógrafos podrían relatar agradables historias de ciertos incidentes no tan agradables relacionados con sus paseos fotográficos sin rumbo! [...] Cuántas veces han tenido que lamentar un baño de nitrato de plata alterado, o una botella de colodión de la que un tapón mal cerrado ha dejado escapar el precioso fluido; cómo el sudor les ha caído a chorros cuando a la velocidad del rayo han entrado y salido de la asfixiante tienda; cómo un toro curioso... ha empleado juguetonamente sus cuernos para levantarla con este fin; y cómo han permanecido en pie en silenciosa y reflexiva sorpresa mientras una racha de viento ha enviado la tienda, las botellas y la cámara en una expedición rodante montaña abajo...¹

*The Photographic News*²

Capítulo 4

Colodiones húmedos y papeles albuminados: las colecciones de la Comisión Científica del Pacífico

Introducción

En este capítulo se pretende describir las principales colecciones de imágenes de la Comisión Científica del Pacífico y realizar una introducción a las técnicas fotográficas y el equipo utilizados para su obtención. A las dificultades de la técnica es necesario añadir las difíciles condiciones de trabajo y circunstancias personales de su principal autor, Rafael Castro, que incluso se vio privado de realizar la labor de positivado de sus placas a su regreso a Madrid. Todo ello nos ha legado una singular

¹ "... How many photographers could relate pleasing narratives of certain not-over pleasing incidents connected with their pictorial wanderings! [...] How many times they have had to mourn over an upset bath of nitrate of silver, or a collodion bottle from which an ejected stopper has allowed all the precious fluid to escape; how the perspiration has streamed from them as they as with lightning rapidity they popped in and out of the suffocating tent; how some curious bull... has playfully employed his horns to lift it up for that purpose; and how they have stood looking on in silent and pensive amazement, while a gust of wind has sent tent, bottles, and camera on a rolling expedition down the mountain's side. Such are a specimen of what every photographer may expect to meet with...".

² *The Photographic News*, 24 February 1860, 297, en HELMUT GERNSHEIM, *The Rise of Photography, 1850-1880: The Age of Collodion* (London: Thames and Hudson, 1981), 119.

colección fotográfica dividida en varios fondos que a lo largo de los últimos treinta años ha sido puesta en valor, catalogada, restaurada, estudiada y dada a conocer internacionalmente a través de distintos proyectos.

Las colecciones

Rafael Castro y Ordóñez utilizó como fotógrafo el proceso al colodión húmedo, produciendo un conjunto de negativos que actualmente se conservan en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid (MNCN). Esta institución conserva 299 negativos al colodión húmedo de la expedición aunque la colección también consta de cuatro gelatinas de revelado químico y con distinta temática que posiblemente forman parte del mismo fondo por un defecto de forma.³ Algunos negativos son obra de otros fotógrafos, como Emilio Chaigneau, de quien se hablará más extensamente en el capítulo relativo a Chile.⁴

La colección, tal y como la conocemos actualmente, incluye también positivos, algunos también de otros autores como el mismo Chaigneau. La documentación existente sugiere que parte de la colección de albúminas de la Expedición fue obtenida a partir de los negativos originales de Rafael Castro por el propio fotógrafo madrileño y, a su muerte, su obra fue continuada por los hermanos Sebastián y, una vez fallecido éste, José Mudarra. El conjunto de positivos se encuentra disperso entre varias instituciones: el MNCN y la Biblioteca General del Humanidades (actualmente Biblioteca TNT, TNT), ambas de la red del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC); el Museo Nacional de Antropología (MNA); y, finalmente, la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro (BNRJ), donde se halla depositado el álbum que los comisionados ofrecieron como obsequio durante su visita al emperador Pedro II de Brasil.

³ GARY ELLIS, ÁNGEL FUENTES, JAVIER GARCIA-GUINEA, CELIA MARTÍNEZ Y JESÚS MUÑOZ, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865, MNCN (CSIC), Patrocinado por la Fundación BBVA* (sin datos de publicación, 2006), <http://digital.csic.es/handle/10261/82681>, (consultado el 18 de junio de 2015), 13.

⁴ ELLIS, FUENTES, GARCIA-GUINEA, ET AL, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865*, 63-64.

Red del CSIC: Museo Nacional de Ciencias Naturales y Biblioteca Tomás Navarro Tomás

Las colecciones del MNCN y de la TNT, pertenecientes a la red del CSIC, se han estudiado tradicionalmente juntas.

Conforme al estudio técnico realizado con motivo de la última restauración de los negativos de la colección se sabe que el fondo de la Expedición Científica al Pacífico del MNCN se compone de 145 copias fotográficas de las cuales sólo 131 son albúminas. Existe además una copia que bien podría ser un papel salado o una albúmina mate. Asimismo, la colección incluye 9 positivos en platino y 4 gelatinas de revelado químico, todas ellas posteriores. Los estudios realizados, como ya se indicaba antes, evidencian la existencia de copias realizadas por otros fotógrafos en América.⁵ Estas 131 albúminas son posiblemente las realizadas por el equipo de Sebastián y, en menor medida, José Mudarra a lo largo de varios años. La Bancroft Library de la Universidad de Berkeley en California conserva una réplica (BANC PIC 1905.17029—PIC) de algunas de las imágenes del MNCN en película ANSCO Super Hypan de los años 1950-1960⁶ que, en nuestra opinión, podrían haber sido tomadas por el profesor Robert Ryal Miller en el trascurso de sus estudios sobre la Expedición del Pacífico que darían lugar al volumen *For Science and National Glory* (Norman: University of Oklahoma Press, 1968). Lo interesante de estas imágenes de referencia o estudio es que nos permite observar el montaje original de las fotografías del MNCN. Este montaje evidencia que las copias obtenidas a partir de negativos originales de Rafael Castro estaban montadas sobre papel bristol y contenían un título manuscrito, en ocasiones en un lateral (BANC PIC 1905.17029:126 PIC), lo que sugiere que posiblemente fueron consideradas material de trabajo. Resulta muy interesante observar que todos los laterales presentan pequeños agujeros, unos cinco en cada lado, lo que para la conservadora Celia Martínez sugiere que las imágenes no fueron cosidas a un álbum sino quizá colgadas con algo parecido a unos alfileres para su exposición o

⁵ ELLIS, FUENTES, GARCIA-GUINEA, ET AL, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865*, 13-14.

⁶ JAMES EASON, correo electrónico, 25 de noviembre de 2015.

reproducción⁷. Como se verá más adelante, existen otras copias montadas sobre papel bristol en el MNA con restos de herrumbre de clavos en perpendicular a los laterales, lo que sugiere que estaban fijadas a un marco, y no clavadas directamente a un soporte como el caso del MNCN.⁸ En el MNCN existen además otras imágenes cuyo montaje original muestra fotografías en recto y verso, lo que sí sugiere un formato álbum.⁹ Por tanto, este fondo parece contar con dos grupos de imágenes de distinta naturaleza. Finalmente, el MNCN también alberga algunos objetos de la expedición relacionados con las labores del fotógrafo, como las cajas de transporte de negativos realizadas en madera [fig. 4.1].¹⁰ No hay que olvidar que esta fue la institución en la que se almacenaron los materiales de la expedición, según el inventario de 1866, pero a excepción de las mencionadas cajas todo lo demás parece haber desaparecido.

La historia de esta colección resulta un tanto contradictoria. El MNCN conservó aparentemente la colección de albúminas que, como se verá más adelante, se fraccionó dando origen, entre otros, a la colección del MNA, según aparece mencionado en su catalogación on-line. La colección del MNCN aparece aparentemente reflejada en la publicación de la *Historia de la Comisión Científica del Pacífico* del padre Agustín Jesús Barreiro (Madrid: MNCN, 1926) y posteriormente en *For Science and National Glory* de R. R. Miller (Norman: University of Oklahoma Press, 1968). Sin embargo, la solicitud de una colección de estas fotografías con destino a las bibliotecas del Gabinete de Historia Natural (MNCN) y el Real Jardín Botánico (RJB) por parte de la Sociedad Española de Historia Natural con fecha marzo de 1879¹¹ sugiere que éstas regresaron a las instalaciones donde actualmente se encuentran con posterioridad a esta fecha. El padre Agustín Jesús Barreiro comenta que todas las piezas quedaron depositadas en el Jardín Botánico entre 1866 y 1880 con el resultante deterioro de las mismas¹², lo que sugiere que las fotografías no continuaron el mismo camino.

⁷ CELIA MARTÍNEZ, correo electrónico, 23 de enero de 2016.

⁸ JOSÉ LUIS MINGOTE CALDERÓN, correo electrónico, 27 de abril de 2017.

⁹ AMNCN, ROSINA HERRERA GARRIDO, "Conclusión del fondo de positivos de la expedición al Pacífico", 6.

¹⁰ CALATAYUD ARINERO, PUIG-SAMPER, eds. *Pacífico Inédito, 1862-1866*, 31; *Pacífico Inédito* (Madrid: CSIC, 1992), film, consultado el 19 de abril de 2017, http://www.cienciatk.csic.es/Videos/PACIFICO+INEDITO_2081.html

¹¹ AMNCN, signatura CN0042/764/016. SOCIEDAD ESPAÑOLA DE HISTORIA NATURAL, "Solicitud de un ejemplar de las publicaciones relativas a la Expedición del Pacífico y de la colección de fotografías con destino a las bibliotecas del Gabinete de Historia Natural y del Jardín Botánico de Madrid", marzo de 1879.

¹² BARREIRO, *Historia de la Comisión Científica del Pacífico (1862 a 1865)*, 411-415.

María Ángeles Calatayud Arinero, quien fue responsable del archivo del MNCN, indica que si bien se conservaba la colección de albúminas, por el contrario los negativos se perdieron durante años. Sin embargo, en 1984 se encontraron una serie de placas de vidrio en varios laboratorios del museo, que más tarde se comprobó que se correspondían con las imágenes de la Expedición del Pacífico. Dos años más tarde fueron apareciendo algunas más dispersas por el museo y en un pésimo estado de conservación; fragmentadas y todas ellas deterioradas por el paso del tiempo.¹³ Sin embargo llama la atención cómo la mayoría de las imágenes aún se conservaban en sus cajas de madera originales.¹⁴ Las placas se almacenaron en el museo con la mala fortuna de que unas lluvias inundaron el depósito, lo que tuvo como consecuencia la adhesión de la emulsión de muchas de las placas entre sí.¹⁵ Conforme a la breve información de la que disponemos por parte del primer restaurador Miguel Ángel Martín, el 78% de los colodiones presentaba daños severos y el 20% había sido destruido.¹⁶ Según relata Calatayud Arinero, las imágenes fueron limpiadas en dos ocasiones, se clasificaron y revelaron, y se obtuvo una concesión de 2.000.000 de pesetas del CSIC como Acción Especial “para la recuperación de este extraordinario material”¹⁷.

Por su parte la Biblioteca General de Humanidades, hoy Biblioteca TNT, conserva 332 imágenes y varios duplicados de las mismas.¹⁸ Conforme al estudio realizado en torno al servidor world wide web de las colecciones documentales y científicas de la comisión del Consejo, en términos generales e incluyendo por ejemplo fotografías adquiridas por los expedicionarios en América, la biblioteca conserva 530 imágenes, de las cuales son únicas 133, mientras el museo alberga en su colección 392

¹³ MARÍA ÁNGELES CALATAYUD ARINERO, “Introducción”, en CALATAYUD ARINERO, PUIG-SAMPER, eds. *Pacífico Inédito, 1862-1866*, 13-14.

¹⁴ MARÍA ÁNGELES CALATAYUD ARINERO, “La fotografía en la Expedición Científica del Pacífico (1862-1866)”, en A. DIEZ TORRE, T. MALLO, ET AL eds, *La ciencia española en Ultramar. Actas de las I Jornadas sobre España y las expediciones científicas en América y Filipinas*, 358.

¹⁵ CALATAYUD ARINERO, “La fotografía en la Expedición Científica del Pacífico (1862-1866)”, 358.

¹⁶ MIGUEL ÁNGEL MARTÍN, “Sobre la restauración”, en CALATAYUD ARINERO, PUIG-SAMPER, eds. *Pacífico Inédito, 1862-1866*, 18.

¹⁷ CALATAYUD ARINERO, “La fotografía en la Expedición Científica del Pacífico (1862-1866)”, 358

¹⁸ BADÍA, PÉREZ-MONTES, LÓPEZ-OCÓN, “Una galería iconográfica”, 123.

imágenes, de las cuales 113 son exclusivas de este fondo.¹⁹ Por otra parte, según el catálogo on-line del CSIC²⁰, existen en el museo 394 obras del fotógrafo, sin distinguir entre negativos y positivos; mientras, la biblioteca tendría 302 ejemplares de positivos (algunos de ellos copias de una misma imagen).

En cuanto a la historia de esta colección, se sabe que fue depositada por Gonzalo Jiménez de la Espada, hijo del comisionado Marcos Jiménez de la Espada, en vísperas de la Guerra Civil en el Centro de Estudios Históricos (dependiente de la Junta de Ampliación de Estudios “JAE”), que sería absorbido años más tarde por el recién creado Consejo Superior de Investigaciones Científicas.²¹ No existe ninguna documentación sobre esta donación ni su descendiente Ana Jiménez de la Espada y Suárez supo explicar por qué estas fotografías fueron donadas a esta institución.²² Los descendientes de Jiménez de la Espada conservan además otras fotografías de la esfera privada del viaje, concretamente un álbum con más de 100 *carte de visite* de “tapadas limeñas” y señoritas de la alta sociedad de la capital peruana a la espera de ser estudiado en profundidad.²³ La colección afloró casualmente en 1995 con la incorporación de Carmela Pérez-Montes a la entonces denominada Biblioteca General de Humanidades. Según ella misma recuerda, en su toma de contacto con los fondos y con sus responsabilidades investigó la “habitación de duplicados”, un “cajón de sastre” donde se encontraba el fichero histórico junto a otros materiales misceláneos, y descubrió debajo una serie de cartapacios con cierre de cinta, posiblemente de la década de los años 30, y una caja. En ellos se encontraron una serie de imágenes fotográficas entremezcladas en cuanto a temática, en general sin montar. Sabemos por la documentación que se conserva que, en efecto, las fotografías destinadas a los expedicionarios no se montaban sobre papel

¹⁹ MARÍA SOLEDAD ALONSO, JOSEFINA BARREIRO, ELISA BELLO ET AL, “Servidor world wide web de las colecciones documentales y científicas de la Comisión Científica del Pacífico (1862-1866)”, consultado el 24 de junio de 2015, <http://www.pacifico.csic.es/pdf/AB03-9.pdf>, 3.

²⁰ Véase: <http://bibliotecas.csic.es/catalogos>, consultado el 26 de junio de 2015.

²¹ ALONSO, BARREIRO, BELLO ET AL, “Servidor world wide web de las colecciones documentales y científicas de la Comisión Científica del Pacífico (1862-1866)”, 4.

²² CARMELA PÉREZ-MONTES, comunicación personal, 11 abril de 2017.

²³ Existe un documento inédito de Carmela Pérez Montes sobre este tema. PÉREZ-MONTES, comunicación personal, 11 abril de 2017.

bristol.²⁴ Algunas de las fotografías mostraban en el verso notas manuscritas, que más tarde probarían ser de Marcos Jiménez de la Espada si bien existen anotaciones de otras manos. Al no estar montadas sobre soporte secundario, las albúminas han tendido a enrollarse sobre sí mismas, por lo que algunas se debieron depositar en una caja. Las fotografías fueron identificadas por primera vez por Miguel Ángel Puig-Samper que, con motivo de su tesis doctoral sobre la Expedición del Pacífico, conocía bien las colecciones de negativos y positivos del MNCN. Los dibujos del comisionado aparecieron en un cartapacio junto con otros dibujos y láminas impresas en el mismo lugar.²⁵

El Museo Nacional de Antropología

El MNA conserva una colección de 115 positivos de las fotografías de Rafael Castro montadas sobre cartón o papel bristol. Asimismo, la colección incluye además un grupo muy reducido de otras imágenes de distinta autoría, posiblemente pertenecientes originalmente al comisionado Francisco de Paula Martínez y Sáez, donante de este museo. Algunas de ellas, y nos referimos a dos bellas fotografías en formato *carte de visite* del estudio Maunoury de Lima, dada su cronología, fueron posiblemente adquiridas por el naturalista durante el viaje. Maunoury de hecho proporcionó varias imágenes del fondo que durante muchos años han sido confundidas con obras del propio Rafael Castro. La colección incluye también dos fotografías de tipos indígenas americanos montadas sobre soporte secundario quizá datables en la década de 1870 o incluso posteriormente. Como en el caso de las colecciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la colección engloba imágenes como la del Jardín Abadie (signatura FD 1339) que, tradicionalmente atribuidas a Rafael Castro, fueron posiblemente realizadas por otros fotógrafos como Emilio Chaigneau, cuyo estudio

²⁴ AGA, Legajo 6515. [VARIOS]. Informe sobre la realización de 20 álbumes de 270 vistas o 5500 positivos por Sebastián Mudarra; solicitud de aumento de los pagos para la entrega de los trabajos encargados a su difunto hermano por José Mudarra; dictamen del presidente de la comisión receptora y visto bueno de Instrucción Pública, Negociado 1º, 15 de marzo de 1866 a 2 de julio de 1868.

²⁵ MALÉN AZNÁREZ, "El tesoro oculto de Jiménez de la Espada", *El País Semanal*, 14 de marzo de 1999, 49; PÉREZ-MONTES, comunicación personal, 11 abril de 2017.

estaba localizado en este emplazamiento.²⁶

Esta colección, mucho menos estudiada que las de la red del CSIC y la de la BNRJ, conserva aún su montaje original, lo que permitiría quizá reconstruir mejor su historia. La mayoría de las imágenes atribuidas a Rafael Castro y Ordóñez se encuentran montadas sobre cartón o papel bristol e incluyen un título manuscrito en forma de etiqueta encolada sobre el soporte secundario en el borde inferior de la fotografía. Muchas de estas imágenes muestran en el verso del soporte secundario las huellas del paso del tiempo. Dichas huellas sugieren que las imágenes permanecieron apiladas durante mucho tiempo e incluso atadas con cuerdas. Asimismo, en la casi totalidad de las imágenes montadas aparecen números manuscritos en un rango del 1 al 15 cuya finalidad no parece que responda a temas o distribución geográfica según se ha podido comprobar. Quizá podrían indicar el número de álbum al que pertenecieron originalmente y constituir sobrantes de los veinte que se solicitó realizar. Finalmente, los soportes secundarios muestran también pequeñas manchas de tipo oxidación en los laterales de las que se habló anteriormente. Estas manchas sugieren que las fotografías estuvieron montadas y enmarcadas en marcos de madera con la ayuda de clavos de hierro en el verso durante un largo periodo de tiempo, según ha sugerido el conservador del MNA José Luis Mingote.²⁷ Teniendo en cuenta que, según la documentación que se conserva en el museo, algunas imágenes proceden del MNCN, se podría tratar precisamente de algunas de las fotografías originalmente utilizadas para la exposición celebrada en el Jardín Botánico, pues no sabemos de ningún otro conjunto que fuera enmarcado. Sin embargo, como se verá más adelante, la documentación que se conserva resulta confusa y lamentablemente no es posible llegar a ninguna conclusión al respecto: la medida de los vidrios suministrados por Eduardo Guinea para la Exposición de Objetos del Pacífico (109 vidrios de 20 x 14cm y 162 de 27 x 20cm)²⁸ no concuerda con las medidas reales de estas imágenes montadas. La colección del MNA también consta de una serie de fotografías igualmente montadas sobre cartón o papel bristol en las que no aparece etiqueta identificativa, numeración manuscrita ni las huellas por

²⁶ BADÍA, PÉREZ-MONTES Y LÓPEZ-OCÓN, "Una galería iconográfica", 138.

²⁷ Deseo agradecer a José Luis Mingote el haberme mostrado la colección y comentarios como éste sobre la misma.

²⁸ AMNCN, signatura ACN0041/730/044. EDUARDO GUINEA [Antonio Guinea e Hijo, obrador de vidriero y plomero], "Cuenta de la obra hecha para la Comisión del Pacífico", S. F.

oxidación en el verso. En su lugar, sin embargo, aparecen unas breves líneas indicando que se trata de una donación del profesor del Museo de Ciencias Francisco de Paula Martínez y Sáez, que había sido parte integrante de la Comisión y que, como el resto de sus compañeros, debía recibir una colección “sin montar”²⁹. Sin duda, a diferencia de Marcos Jiménez de la Espada, posiblemente este expedicionario debió decidir montar su colección personal si es que no lo hizo el museo tras la recepción de los materiales, donados en 1909-10, inmediatamente después de su fallecimiento. Entre los objetos que se conservan existe un sobre de similares dimensiones a las fotografías con la siguiente leyenda: “Colección de fotografías recogidas por el catedrático de vertebrados de la Facultad de Ciencias y Museo de Ciencias Naturales D. Francisco de Paula Martínez y Sáez durante la expedición de 1862 y 1863 a la América del Sur llamada oficialmente Expedición del Pacífico de la escuadra naval mandada por el almirante Méndez Núñez.” La anotación es inexacta, puesto que Casto Méndez Núñez se incorporó a la escuadra posteriormente. Finalmente, existe al menos una fotografía posiblemente procedente de otra colección. Esta fotografía, de un tipo humano de una *quitandeira* o vendedora ambulante brasileña de origen africano (FD 1361), tiene la particularidad de haber sido viñeteada por lo que sus esquinas están redondeadas. La colección de la BNRJ tiene precisamente esta particularidad, por lo que se plantea la posibilidad de que esta fotografía hubiera sido realizada por el propio Rafael Castro. Esto nos permitiría quizá plantear la hipótesis de que algunas de las fotografías realizadas por Castro durante el viaje llegaron a Madrid, al margen de que el fotógrafo positivara algunas más. Pues, en efecto, sabemos que durante la travesía el fotógrafo reunió una colección de positivos, según se desprende de sus propios comentarios.³⁰ Pero, por otra parte, es necesario notar que, en general, las imágenes que se conservan en el Museo Nacional de Antropología, oscuras, densas, empastadas, mates y amarillentas, recuerdan el aspecto de las fotografías del álbum de Río de Janeiro. La falta de experiencia en temas de conservación de albúminas históricas no nos permite llegar a ninguna conclusión al respecto; el aspecto de los ejemplares de las colecciones del MNA y de la BNRJ, cálidos y densos, es muy similar y podría plantear dudas sobre su autoría; sin embargo, al

²⁹ AGA, [VARIOS]. Informe sobre la realización de 20 álbumes de 270 vistas o 5500 positivos por Sebastián Mudarra.

³⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Comisión Científica del Pacífico: Valparaíso, 30 de junio de 1863”, 299-300.

afectar a todas las fotografías del MNA sin importar su origen es más probable que los positivos fueran realizados con materiales similares y que hayan envejecido bajo condiciones semejantes, lo que les ha permitido obtener un aspecto parecido.

Por tanto, nos encontramos también aquí con al menos dos (si no tres) fondos distintos que han confluído en una sola colección, y quizá la obra de dos responsables de positivado. Es importante notar, sin embargo, que los fondos o colecciones debieron llegar hasta allí de manera muy fragmentada puesto que el número de ejemplares del MNA es inferior al que originalmente constituía la colección. Así, es posible que los descendientes de Francisco de Paula Martínez y Sáez, hoy en paradero desconocido, conservaran o conserven aún hoy parte de esta colección.

Biblioteca Nacional de Río de Janeiro

La BNRJ conserva el álbum de fotografías que los comisionados ofrecieron como obsequio al emperador Pedro II del Brasil durante su estancia en este país, y que a su vez les fue donada por el monarca en 1891. Se caracteriza por mostrar copias de esquinas redondeadas de diferentes tamaños con un aspecto peculiar: imágenes densas, empastadas y amarillentas similares a las del Museo Nacional de Antropología. Es el único fondo que presumimos que, con certeza, debió ser positivado en su totalidad por Rafael Castro.

Muestra en su inicio un retrato de Luis Hernández Pinzón y va seguido de un reportaje que engloba vistas de Madrid, Cádiz, Bahía de todos los Santos y Río de Janeiro. En cierto modo se podría asimilar a la fórmula de ilustración de los principales hitos del periplo, como es propio de los libros de viajes de la época. De la capital española se muestran tres imágenes del eje del Madrid de Carlos III, con las fuentes de Cibeles y Neptuno y la calle de Alcalá mirando hacia el corazón de la ciudad. De Cádiz, lugar del que partió la expedición, hay cuatro imágenes que reflejan la Alameda Apodaca y la vecina Iglesia del Carmen, la aduana y la plaza de San Juan de Dios, centro neurálgico de la ciudad. La ciudad de Bahía en Brasil aparece representada con diez imágenes de las cuales cuatro son tipos, uno de ellos de corte científico de una niña

indígena “pataxo”, y tres de naturaleza popular de una *quitandeira* realizadas en estudio. El resto de las imágenes recoge distintos puntos de la ciudad de Bahía. Río de Janeiro es la mejor representada con 32 imágenes que recogen fundamentalmente vistas de la ciudad, el barrio de Santa Teresa y alrededores, los históricamente significativos Campo de Santana y antigua Praça da Constituição, el jardín botánico y el paseo público. En lo referente a Río de Janeiro, el fotógrafo parece captar algunos de los puntos de mayor interés de la ciudad pero también los lugares con mayor diversidad vegetal, lo que es peculiar en el contexto de su obra.

Exhibición de las colecciones

Las colecciones del CSIC han recibido atención durante los últimos años y han merecido tanto detallados estudios como labores de catalogación, restauración, digitalización y divulgación a través de internet. Así, la colección fotográfica del MNCN ha sido restaurada en dos ocasiones. Los últimos trabajos de restauración han contribuido además con la digitalización de los negativos, asimismo disponibles a través del catálogo on-line. En cuanto a las imágenes, han sido dadas a conocer a través de la exposición *Pacífico Inédito* que, tras su estancia en Madrid con motivo del Quinto Centenario, ha realizado una amplia gira por todo el mundo a través de la red del Instituto Cervantes. La exposición cuenta con un interesante catálogo comentado al que ya se ha hecho mención³¹. Las fotografías del MNA fueron asimismo mostradas en Madrid en el marco de PhotoEspaña a finales del siglo pasado y en el año 2009. Si bien esta colección no es aún tan conocida, se encuentra disponible a través de la red digital CERES de museos de España³². Una reciente publicación³³ también ha permitido la divulgación del álbum que se conserva en la BNRJ y hoy estas imágenes se encuentran

³¹ MARÍA DE LOS ÁNGELES CALATAYUD ARINERO, MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, eds. *Pacífico Inédito, 1862-1866 (Exposición fotográfica)*. (Madrid: MNCN, Lunwerg Editores S.A., Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992).

³² Ver: <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>, consultado el 11 de mayo de 2017.

³³ JANAINA ZITO LOSADA, MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, HELOISA MARIA BERTOL DOMINGUES, *Um álbum para o imperador: A Comissão Científica o Pacífico e o Brasil* (Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2014).

también accesibles a través de internet³⁴.

Las colecciones “perdidas”

Se sabe que se solicitó la realización de 20 álbumes de la expedición ya en Madrid, de los que actualmente sólo conocemos restos de tres, correspondientes a los expedicionarios Marcos Jiménez de la Espada (TNT), Francisco de Paula Martínez y Sáez (MNA), y un tercer grupo hoy al parecer dividido entre el MNCN y el MNA. Existe además una fotografía de esquinas redondeadas en el MNA posiblemente positivada por el fotógrafo durante la travesía, único resto de toda una colección adicional hoy también perdida.

Sabemos que la colección de fotografías montadas y con etiqueta identificativa del MNA tiene su origen en el MNCN. Los fondos del MNA correspondientes a la donación de Francisco de Paula Martínez y Sáez están montados sobre soporte secundario y muestran fotografías por recto y verso, lo que se correspondería con el formato álbum, pero no muestran signos de encuadernación ninguna. Cada uno de los expedicionarios recibió una colección sin montar³⁵, siendo por tanto la más característica la de Marcos Jiménez de la Espada. Algunas de las copias que se conservan en el MNCN estaban, al parecer, montadas asimismo sobre un soporte secundario hasta el momento de su primera restauración³⁶; sin embargo, las fuentes no aluden a ninguna etiqueta identificativa como la que aparece en la colección del MNA y las fotografías de la Bancroft Library sugieren que sólo tenían una inscripción manuscrita sobre el soporte secundario.

Según los informes que se conservan, se encargó a José Mudarra, a la muerte de su hermano Sebastián, completar el proyecto de realización de 20 álbumes de 270 vistas cada uno. El mismo número de imágenes debía figurar en la exposición realizada en el RJB la primavera de 1866 y Sebastián Mudarra debió dejarlas colocadas en las

³⁴ Ver: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.html>, consultado el 26 de junio de 2015.

³⁵ AGA, [VARIOS]. Informe sobre la realización de 20 álbumes de 270 vistas o 5500 positivos por Sebastián Mudarra.

³⁶ ALONSO, BARREIRO, BELLO et al, “Servidor world wide web de las colecciones documentales y científicas de la Comisión Científica del Pacífico (1862-1866)”, 4.

instalaciones.³⁷ Un inventario de los objetos de la Comisión almacenados en el MNCN del año 1866 nos informa de que existían 280 negativos.³⁸ Por tanto, todo parece apuntar a que se trató de positivizar la totalidad de la colección que se conservaba entonces, a pesar del mal estado de los negativos. La imagen que se reproduce en la revista *El Museo Universal* y la crónica de la exposición que la acompaña no arrojan demasiada luz sobre este hecho y sólo se menciona que se exhibía “gran número fotografías y dibujos de huacos” [fig. 4.2].³⁹ Estos dibujos de huacos parecen relacionados con los realizados por el propio Rafael Castro durante el viaje, según se verá en el capítulo relativo a Perú, y sugieren que, si bien el artista realizó cierto número tal y como se desprende de la documentación existente, quizá algunos se perdieron. Es posible que Sebastián Mudarra realizara las copias de la exposición y quizá la mayoría de las otras, pues su hermano parece haberse limitado a montar las imágenes sobre papel bristol⁴⁰ Por otra parte, Rafael Castro afirmaba haber realizado algunos positivos durante el último año en Madrid⁴¹, además de otras fotografías durante el viaje⁴².

Las alusiones de Rafael Castro a las pérdidas y deterioro sufridos durante la navegación y transportes⁴³ sugieren sin embargo la realización de un número algo mayor de imágenes de las que llegaron a Madrid y, por otra parte, no todas las imágenes que se conservan en las colecciones pueden ser atribuidas a Rafael Castro. Actualmente la colección consta de 302 negativos,⁴⁴ siendo la diferencia numérica respecto a la cifra que aparece en el inventario de 1866 (280) posiblemente debida al hecho de que, como

³⁷ AGA, [VARIOS]. Informe sobre la realización de 20 álbumes de 270 vistas o 5500 positivos por Sebastián Mudarra.

³⁸ AGA, [PAZ Y MEMBIELA, GRAELLS], “Inventario de objetos de la Comisión Científica del Pacífico almacenados en el Museo de Ciencias Naturales con fecha noviembre de 1866”.

³⁹ M. C., “Exposición científica del Pacífico”, *El Museo Universal*, 14 de octubre de 1866, 324.

M. C.?, “Exposición científica del Pacífico”, *El Museo Universal*, 21 de octubre de 1866, 331.

⁴⁰ AMNCN, signatura ACN0041/730/096. FRANCISCO MÉNDEZ ÁLVARO al Director General de Instrucción Pública, 13 de junio de 1868.

⁴¹ AGA, legajo 14717. RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ. “Instancia de en la que protesta por la privación de los derechos de propiedad sobre sus imágenes, de un sueldo por sus trabajos una vez de regreso en España, de la recompensa que les fue prometida antes de su partida, de un lugar para poder continuar con sus labores”, 2 de agosto de 1865.

⁴² CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Comisión Científica del Pacífico, 30 de junio de 1863”, 299-300.

⁴³ AGA, CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Instancia de Rafael Castro y Ordóñez en la que protesta por la privación de los derechos de propiedad sobre sus imágenes”.

⁴⁴ ELLIS, FUENTES, GARCIA-GUINEA, et al, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865*, 13.

ya se ha indicado, existen clichés que no pertenecen realmente a la colección pero que actualmente forman parte de ella. Así pues, se conserva posiblemente la casi totalidad de las imágenes que llegaron a Madrid, pero no debieron llegar todas las imágenes que se obtuvieron en tierras americanas por lo que dispondríamos de una visión ligeramente fragmentada del trabajo original. Existe, al menos, una imagen única en la colección del MNA (FD1429) que quizá podría avalar esta teoría. Tomada en Taboga, el estilo y la temática resultan similares a las del resto del reportaje realizado por el fotógrafo madrileño en aquellas tierras panameñas por lo que, a pesar de no existir un negativo, podría posiblemente atribuírsele con cierta seguridad.

Rasgos de las colecciones

Las colecciones reúnen otros rasgos interesantes que merece la pena destacar, como su carácter heterogéneo al contar con la obra de varios fotógrafos, o el escaso control sobre la técnica del colodión fuera del estudio que parecen demostrar las imágenes de Rafael Castro.

Una colección “heterogénea”

No toda la obra de estas colecciones puede atribuirse completamente a Rafael Castro y Ordóñez. Así, por ejemplo, el álbum de la BNRJ, que es el único que casi con total certeza se le puede atribuir a lo largo de todo el proceso negativo-positivo, podría ser en parte obra del propio Charles Clifford. Las colecciones del Pacífico también incluyen fotografías de otros autores que posiblemente fueron adquiridas durante el viaje dada la imposibilidad de fotografiar ciertos temas de interés para la expedición durante el periplo, entre otras razones. En algunos de estos casos conocemos la autoría de las imágenes, como Helsby o Emilio Chaigneau. El estudio histórico de las imágenes también sugiere que algunas de las fotografías de indígenas tomadas en Chile no pueden ser atribuidas a Rafael Castro pues los sujetos retratados no coincidieron con la

expedición en el mismo lugar y fechas.⁴⁵ Los estudios de los negativos al colodión realizados en el MNCN parecen corroborar asimismo la existencia de distintos fotógrafos.⁴⁶ Por tanto, a lo largo del periplo se adquirieron tanto positivos como negativos de otros fotógrafos. Lejos de ser una rareza, con la comercialización de la fotografía la adquisición de imágenes locales se convertirá en algo común en las expediciones.

Una colección “defectuosa”

Los negativos de la colección sufren un deterioro que ya quedó patente poco tiempo después de la llegada de la comisión a Madrid. De las imágenes encargadas a los hermanos Mudarra se dice que “examinados los positivos aparecen casi la mitad regulares y los restantes defectuosos todo debido a los defectos de los negativos”.⁴⁷ Habría que distinguir entre lo que sin duda parece deterioro y lo que parecen ser defectos de técnica, que no siempre tenían solución a través del trabajo de positivado. Los negativos demuestran por una parte que Rafael Castro no dominaba el proceso al colodión húmedo a campo abierto, presentando sus fotografías múltiples defectos de técnica, y por otra parte es muy posible que estos negativos, que fueron transportados sin barnizar, se deterioraran a lo largo del viaje. Las placas al colodión han sufrido además un proceso de envejecimiento acusado al ser olvidadas durante años en diversas dependencias del MNCN por lo que en la actualidad su aspecto es aún más pobre . Del deterioro de las colecciones en general, incluidas las fotografías, se hacía también eco Patricio María Paz y Membiela y el presidente de la comisión receptora y director del Museo de Ciencias Naturales, Mariano de la Paz Graells.⁴⁸ Sin embargo, muchos de estos defectos no están presentes (o no son tan evidentes) en las copias en papel

⁴⁵ MARGARITA ALVARADO, “Imágenes de la Comisión Científica del Pacífico Sur en Chile, un catálogo para la visualidad del Chile del novecientos”, *Revista de Indias*, vol. 68, n. 244 (2008): 171.

⁴⁶ ELLIS, FUENTES, GARCIA-GUINEA, ET AL., *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865*, 63.

⁴⁷ AGA, [VARIOS]. Informe sobre la realización de 20 álbumes de 270 vistas o 5500 positivos por Sebastián Mudarra.

⁴⁸ AGA, [PAZ Y MEMBIELA, GRAELLS], “Inventario de objetos de la Comisión Científica del Pacífico almacenados en el Museo de Ciencias Naturales con fecha noviembre de 1866”.

albuminado más tempranas (álbum de la BNRJ), posiblemente debido al hecho de que esta emulsión a base de clara de huevo (la albúmina) tiene la capacidad de enmascarar cualquier defecto debido a una escala tonal amplia ⁴⁹ y que Rafael Castro dominaba la técnica de positivado. Las copias en papel albuminado realizadas durante el viaje por el propio fotógrafo sin emplear técnicas de optimización parecen demostrar que, en efecto, los negativos presentaban algunos defectos de técnica, pero que estos no resultaban tan evidentes una vez se positivaban las placas. Los enmascaramientos, que resultaban muy frecuentes en el trabajo de positivado de la época, contribuyen a dar mal aspecto al negativo y no en pocas ocasiones resultan también visibles en las copias realizadas por los hermanos Mudarra, lo que sugiere un trabajo quizá poco escrupuloso por parte de estos operadores.

La dificultad de trabajar el colodión húmedo fuera del estudio es bien patente teniendo en cuenta las expediciones coetáneas⁵⁰. Y estas dificultades son visibles aún hoy en día gracias al renacimiento de este antiguo proceso, que cuenta con adeptos en todo el mundo⁵¹. William (Wilhelm) Heine, llega a solicitar a Berlín en calidad de artista y supervisor fotográfico de la Expedición Eulenberg (1859-1862) el envío de materiales para comenzar a trabajar con colodión seco, a pesar de su menor sensibilidad a la luz. Al margen de la dificultad de emulsionar y revelar *in situ*, el artista señala que el suave otoño japonés tendía a secar las placas emulsionadas impidiendo su exposición.⁵² Más de diez años después el problema persistía, y los organizadores de la Expedición *Challenger* (1872-1876) no dudaron en adoptar para su proyecto una variante adaptada del colodión seco, no tan sensible como el húmedo pero más fácil de procesar y con una capacidad de conservación ilimitada.⁵³

El deterioro de muchos de los negativos de la Expedición del Pacífico quizá podría hallar su explicación, como ya se ha indicado, en las difíciles condiciones de trabajo de Rafael Castro. El proceso al colodión húmedo necesita de un barnizado que

⁴⁹ Agradezco al fotógrafo N. W. Gibbons el haber llamado mi atención sobre este detalle.

⁵⁰ Los colodionistas modernos también prefieren trabajar en un entorno controlado, donde obtienen mejores resultados. Agradezco a Leonardo Moreno Alcázar sus comentarios sobre su propia experiencia como colodionista.

⁵¹ Véase, por poner un ejemplo, la toma de una placa de colodión húmedo fuera del estudio en "Making Negatives & Redevelopment", Quinn JACOBSON, consultado el 17 de marzo de 2017, <http://studioq.com/>

⁵² DOBSON, "Unintended Consequences: Photography and the Prussian East Asian Expedition", 274-275.

proteja del deterioro físico asociado al almacenamiento y manipulación (positivado), y del químico relacionado con las condiciones ambientales.⁵⁴ Dadas las características del viaje, sería lógico pensar que las imágenes eran barnizadas después de su obtención como medida básica de conservación, pero posiblemente esto no siempre fuera posible, especialmente debido a las fuertes desavenencias entre la escuadra, que desde el comienzo del viaje limitaba las actividades, y la comisión científica. Sabemos que se prohibió realizar trabajos relacionados con la comisión a bordo de los buques,⁵⁵ y el tiempo en tierra fue siempre muy limitado. Por otra parte, la técnica de barnizado necesita de una lámpara de alcohol para calentar la placa y el barniz, lo que a todas luces no parece demasiado seguro en el contexto de un buque en movimiento. No obstante, quizá el fotógrafo podría haber optado por barnizar sus placas durante su estancia en tierra, lo que tampoco hizo. Y es necesario recordar que posiblemente utilizaba la habitación de su hotel o un estudio fotográfico alquilado, como sugieren algunas imágenes, para otras manipulaciones fotográficas. A pesar de ser parte de la técnica habitual entre los fotógrafos de la época, en la correspondencia se menciona en varias ocasiones que una vez de regreso en Madrid era preciso barnizar los negativos.⁵⁶ Y así parece que lo hizo, efectivamente, el fotógrafo⁵⁷. El estudio de las placas demuestra que un 80% se encuentran actualmente barnizadas, y permite corroborar el almacenamiento de las mismas con antelación a la labor de barnizado, lo que se sabe por las huellas sobre la emulsión en los laterales que se corresponden con las ranuras de las cajas de

⁵³ H. STUART WORTLEY, "Photography in the *Challenger*", *Nature*, 13, 315 (1875), 26, en MCLEOD, *An Unfolding Voyage: Rephotography and the Challenger Expedition*, 201.

⁵⁴ ELLIS, FUENTES, GARCIA-GUINEA, ET AL, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865*, 8.

⁵⁵ "... Estoy convencido de la imposibilidad, por las razones expuestas, de poder hacer el más pequeño trabajo a bordo de la fragata en que está embarcada la comisión. Sólo viviendo en tierra algunas temporadas es como se ha podido hacer las colecciones ya remitidas, y que se remitirán..." AGA, legajo 6515, carpeta 8. PATRICIO MARÍA PAZ Y MEMBIELA, "Oficio", 1 de junio de 1863. En: PUIG-SAMPER, *Crónica de una expedición romántica al Nuevo Mundo*, 190.

⁵⁶ AGA, legajo 14717. RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ. Instancia en la que solicita un lugar para poder ordenar, barnizar y sacar los positivos de los clichés en el Museo de Ciencias Naturales y reproducir por medio de la fotografía las momias, armas y otros objetos recogidos, y se le continúe abonando su sueldo", 14 de febrero de 1865; AGA, CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Instancia de Rafael Castro y Ordóñez en la que protesta por la privación de los derechos de propiedad sobre sus imágenes".

⁵⁷ AGA, CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Instancia de Rafael Castro y Ordóñez en la que protesta por la privación de los derechos de propiedad sobre sus imágenes".

transporte.⁵⁸ Colodionistas modernos como Quinn Jacobson manejan técnicas como el doble revelado que posibilita la optimización de negativos subexpuestos⁵⁹, una técnica que quizá conocía Rafael Castro y que quizá podría explicar por qué sus negativos no fueron barnizados durante el viaje. Pues, en efecto, uno de los problemas técnicos que muestran la mayoría de los negativos de la expedición es una exposición problemática, que quizá debido a las prisas el fotógrafo no pudo dominar realizando exposiciones de prueba previas. En otras palabras, es posible que el fotógrafo pusiera en peligro la conservación de sus negativos, muy sensibles a la manipulación, a cambio de poder intervenir en ellos de regreso en Madrid con vistas a su optimización. Sin embargo, no se puede concluir nada al respecto puesto que también existen barnizados reversibles que no utilizó.

En la actualidad se encuentran documentados varios tipos de deterioro, algunos de ellos al parecer también debidos a los primeros trabajos de restauración realizados por Miguel Ángel Martín Giménez y otros relacionados con los negativos originales, como manchas asociadas al procesado, faltas de emulsión, acumulación de barniz original en laterales, craquelado del colodión, etc.⁶⁰ Según el colodionista moderno Kevin Klein, "...hacer placas de colodión húmedo fuera del estudio puede acarrear una serie de problemas. Existen condiciones medioambientales que pueden contribuir al fracaso de una imagen: temperatura, contaminantes en el aire o productos químicos no equilibrados...".⁶¹ Pero para el también colodionista N. W. Gibbons, los defectos existentes en las placas al colodión de Rafael Castro también podrían haberse producido en el estudio y demuestran una práctica poco meticulosa del proceso.⁶² En efecto, las condiciones de trabajo al exterior posiblemente empeoraron una técnica quizá poco

⁵⁸ ELLIS, FUENTES, GARCIA-GUINEA, ET AL, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865*, 62, 65.

⁵⁹ "Making Negatives & Redevelopment", Quinn JACOBSON, consultado el 17 de marzo de 2017, <http://studioq.com/>

⁶⁰ Para una exhaustiva valoración del estado de conservación actual (2006) de la colección, véase: GARY ELLIS, ÁNGEL FUENTES, JAVIER GARCIA-GUINEA, CELIA MARTÍNEZ Y JESÚS MUÑOZ, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865, MNCN (CSIC), Patrocinado por la Fundación BBVA* (sin datos de publicación, 2006), <http://digital.csic.es/handle/10261/82681> (consultado el 18 de junio de 2015)

⁶¹ Deseo agradecer al colodionista norteamericano Kevin Klein sus comentarios con relación a la técnica del colodión húmedo y a los defectos en las placas de Rafael Castro y Ordóñez.

⁶² Deseo agradecer al fotógrafo colodionista N. W. Gibbons sus comentarios sobre algunas de las placas al colodión de Rafael Castro y Ordóñez.

depurada del fotógrafo, que destaca por una mala manipulación de los productos químicos y por una defectuosa exposición de las placas. Con todo, estos errores no son aparentes en las fotografías de estudio tomadas por el fotógrafo en su estudio en Madrid. Pero no puede concluirse nada al respecto.

La labor de Castro de regreso en Madrid, privado de un lugar donde trabajar y de sueldo, tampoco debió de ser fácil. Siendo finalmente apartado de la comisión, presentó a instancias del gobierno una propuesta de trabajo y presupuesto que le permitiera continuar su labor,⁶³ pero el proyecto lo desarrollaron los hermanos Sebastián y José Mudarra. Con todo, sabemos que había barnizado las placas y positivado algunas de las fotografías.⁶⁴ Las fechas de su suicidio, el 30 de noviembre⁶⁵, están próximas a las de la valoración de su propuesta: el 8 de noviembre de 1865 la Dirección General de Instrucción Pública solicita de la comisión receptora que informe sobre los presupuestos presentados por Rafael Castro para la realización de positivos, y de las averiguaciones que se haya podido realizar sobre el modo más económico de sacar estos positivos.⁶⁶ Pero, a pesar de que la prensa califica su suicidio de “pasional”, según una carta que llevaba consigo el día 30 de noviembre su final se había planificado ya en el mes de agosto,⁶⁷ lo que parece coincidir con una desesperada instancia⁶⁸ y así con los acontecimientos relacionados con la lucha por continuar su labor como comisionado una

⁶³ AMNCN, signatura CN0040/718/003. RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ. “Presupuesto de gastos que presenta el fotógrafo de la Comisión Científica del Pacífico para el tirado de cada 1000 pruebas positivas de los clichés ejecutados durante el viaje”, 29 de septiembre de 1865.

⁶⁴ AGA, CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Instancia de Rafael Castro y Ordóñez en la que protesta por la privación de los derechos de propiedad sobre sus imágenes”.

⁶⁵ La prensa española, que se hace eco del suceso, fecha el suicidio de Rafael Castro y Ordóñez, de un tiro de revolver en el lado derecho del tórax, el jueves 30 de noviembre de 1866 a las seis y media de la tarde. En cuanto a su muerte, tras la extracción de una bala el día 2 de diciembre, aparece reflejada el 9 de diciembre a las tres y media de la madrugada. La fecha de la muerte aparece erróneamente reflejada en algunos lugares, pero la documentación oficial relativa a la defunción corrobora lo relatado en la prensa. Véase: “Suicida”, *La España* (Madrid), 2 de diciembre de 1865; “Noticias”, *El León Español*, domingo 3 de diciembre de 1865; “Historias de la noche”, *Las noticias*, 10 de diciembre de 1865 y Archivo de Villa (A.V.), rollo 737/97. “Defunciones, año 1865, noviembre-diciembre, Parroquia de San Ginés, Defunciones, folio 850.”

⁶⁶ AMNCN, signatura CN0040/718/605. DIRECCIÓN GENERAL DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA. “Solicitud de informes sobre el presupuesto presentado por Rafael Castro y sobre los modos más económicos de sacar los positivos de los objetos a vistas de la Expedición del Pacífico”, 8 de noviembre de 1865.

⁶⁷ “Noticias”, *El León Español (Madrid)*, domingo 3 de diciembre de 1865.

⁶⁸ AGA, CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Instancia de Rafael Castro y Ordóñez en la que protesta por la privación de los derechos de propiedad sobre sus imágenes”.

vez de regreso en Madrid. De esta manera los trabajos fueron acometidos por Sebastián Mudarra, que a su vez murió en algún momento entre 1867 y 1868, y que no pudo cumplir con sus compromisos, por lo que la labor de positivado para la confección de 20 álbumes quedó inconclusa y fue retomada por su hermano José años después. José Mudarra posiblemente montó las fotografías sobre bristol y así posiblemente los álbumes.⁶⁹

No sabemos si alguna de estas colecciones existentes fue utilizada para la exposición celebrada en el Real Jardín Botánico. La documentación que se conserva en el MNCN habla, por un lado, de la fabricación de "... 21 marcos grandes para colocar las vistas fotográficas..." firmado por Sebastián Mudarra en calidad de carpintero el 2 de enero de 1867, trabajo por el que recibió 130 escudos.⁷⁰ . El encargo no resulta extraño pues era habitual que muchos fotógrafos también realizaran y comercializaran marcos. Las fechas sugieren que estos marcos se utilizaron precisamente en la exposición celebrada en el RJB algunos meses antes. Pero la cuenta (duplicada) del obrador vidriero y plomero Antonio Guinea e Hijo de la Calle Fuencarral, 60 de Madrid nos permite saber que también se cortaron 109 cristales de 20 x 14, 166 de 16 x 10, y 102 de 27 x 20 para los "cuadros de las fotografías", y que se abonó 3.600 escudos por el trabajo de "... colocar estos cristales en los cuadros..." lo que al parecer llevó el trabajo de un día de un oficial.⁷¹ Esta última cuenta resulta desconcertante puesto que en total se habla de 377 cristales. Sin embargo, en otro documento se comenta que algunos de estos vidrios se destinaron a las plantas del herbario⁷² lo que permitiría dotar de sentido a esta cifra, como veremos a continuación. Es necesario recordar que las imágenes solían tener aproximadamente las mismas medidas que sus placas puesto que el positivado se hacía por contacto. Las medidas más comunes en la obra de Rafael Castro son 16 x 21-17 x 22 cm y 26 x 31 cm. Claro está que esto comprendía también la parte de la placa donde era visible la preparación del colodión, por lo que las copias tenían un tamaño algo menor, aproximadamente 12 x 19 cm y 21 x 27 cm. Por tanto,

⁶⁹ AMNCN, MÉNDEZ ÁLVARO al Director General de Instrucción Pública, 13 de junio de 1868.

⁷⁰ AMNCN, signatura CN0041/730/086. SEBASTIÁN MUDARRA, "Recibí de 130 escudos por la fabricación de 21 marcos grandes para vistas fotográficas", Madrid, 2 de enero de 1867.

⁷¹ AMNCN, GUINEA, "Cuenta de la obra hecha para la Comisión del Pacífico".

⁷² AMNCN, signatura ACN0041/730/046. ANÓNIMO, "Estado de gastos verificados antes de la exposición", 10 junio de 1866.

sería posible que la cantidad de 109 vidrios de 20 x 14 se destinara a las fotografías en 19 x 12 cm, mientras que los 162 de 27 x 20 se podrían haber destinado a las de medidas 27 x 21 cm. El total sería de 271 fotografías expuestas en estos dos tamaños, los más habituales en la colección de Rafael Castro. Por tanto, las medidas de los cristales estarían expresados en centímetros, y todo ello sugiere que las fotografías estarían montadas sobre un cartón bristol de prácticamente la misma medida que la albúmina con el fin de evitar que, por sus características, se enrollaran sobre sí mismas. Lo que nos interesa resaltar aquí es que posiblemente todas las fotografías encontraron visibilidad durante la celebración de la exposición del Real Jardín Botánico.

Todo ello sugiere que, a pesar de los problemas técnicos que presentaban las fotografías, este *corpus* debió tener una gran importancia durante aquellos años puesto que se positivó en su totalidad, a pesar de las dificultades, para su exposición y para la formación de un amplio número de álbumes.

El equipo fotográfico

Poco sabemos sobre el equipo fotográfico utilizado por Rafael Castro durante la expedición, si bien se han encontrado algunos datos interesantes que dan idea del tipo de tecnología utilizada y con qué objeto.

Las primeras noticias que se conservan se refieren al equipo fotográfico que el primer candidato, Rafael Fernández de Moratín, debía adquirir junto con otros efectos en París. La documentación que se conserva, un listado de los objetos que se debía comprar en la casa del célebre comerciante naturalista Achilles Deyrolle⁷³, evidencia que desde el principio se pensó en dos cámaras, una de 18 x 24 cm “con intermedios de medio y cuarto de placa”, y otra de cuarto de placa “con dos objetivos”, posiblemente una cámara estereoscópica como parece corroborar el encargo adicional de “quinientos cristales de tarjeta y estereoscopio a dos reales”. Así, con ambas cámaras se cubría la totalidad de tamaños y formatos existentes, incluidos dos de los más comerciales de la

⁷³ AGA, legajo 32/16418, grupo de fondos 5, fondo 21. SANTOS DE ISASA, “Nota de los objetos que deben comprarse en París en casa del comerciante naturalista Mr. Achilles Deyrolle, rue de la Monnaie, 19”.

época, la *carte de visite* y la estereoscopía. La primera cámara tenía que estar provista de fuelle y de un “objetivo de 3 pulgadas de tipo voigtländer para vistas y retratos sin foco químico último sistema”. La segunda, con doble objetivo, debía tener idénticas características pero ser del fabricante Janim Darlot de París. Ambas cámaras debían ir acompañadas de todo el arreo de enseres necesarios para la técnica fotográfica, incluidos sendos “pies de campaña”. De estos primeros equipos que se pensó adquirir podemos deducir que se buscó evitar la aberración cromática o, en otras palabras, se trató de conseguir definición, por lo que se optó por un equipo de última generación y gran calidad sin escatimar costes, particularmente en lo que se refiere a la cámara de mayor formato tal y como sugiere el objetivo voigtländer. Asimismo, se trató de abarcar un gran abanico de formatos a través del uso de dos cámaras gracias a la combinación de porta placas con plantillas y varios objetivos. No sabemos si este amplio abanico respondía a la necesidad de acaparar todo tipo de formatos o a la necesidad de poner estos formatos a disponibilidad de un operador sin tener los objetivos claros. Como ya se ha comentado en un capítulo anterior, Rafael Fernández de Moratín no sólo dimitió de su cargo de fotógrafo y dibujante de la comisión sino que paralizó el encargo fotográfico que debía realizar en París⁷⁴. Sin embargo, sí se adquirió una prensa cilindro Poirier para satinar pruebas fotográficas, que se remitió a Cádiz⁷⁵ posiblemente por parte de M. Bonet⁷⁶. Quedando poco tiempo para la partida de la expedición, se comenzó a investigar cómo adquirir todos estos materiales en Madrid.⁷⁷ Una nota anónima con fecha 19 de junio de 1862 nos permite saber que entonces se planificaba adquirir un objetivo de cuatro pulgadas y una cámara, así como otra cámara para estereoscopías con objetivos Dallmeyer y su pie; también se menciona un objetivo Dallmeyer de 1/3 de placa (7,2 x 16,2 cm) y su cámara propiedad de Rafael Castro⁷⁸, que por aquellos días ya había realizado pruebas fotográficas con las que postular para el puesto de artista y fotógrafo de la comisión y cuyo nombramiento se hacía efectivo en

⁷⁴ AGA, legajo 32/16418. PEDRO SABAU, “Resumen de los acontecimientos de la organización de la Comisión Científica del Pacífico”, 21 de junio de 1862.

⁷⁵ AGA, SABAU, “Resumen de los acontecimientos de la organización de la Comisión Científica del Pacífico”.

⁷⁶ AGA, legajo 32/16418. M. BONET al Director de Instrucción Pública, 29 de junio de 1862.

⁷⁷ AGA, SABAU, “Resumen de los acontecimientos de la organización de la Comisión Científica del Pacífico”.

⁷⁸ AGA, signatura 32/16418. ANÓNIMO, “Nota de material fotográfico”, 19 de junio de 1862.

el mismo documento⁷⁹. Al parecer, se pretendía adquirir los materiales “a prueba”, según otro documento del propio Rafael Castro, quizá una puesta en limpio del anterior, en el establecimiento del conocido fotógrafo José Martínez Sánchez.⁸⁰ Las dudas de Rafael Castro quizá ayuden a explicar por qué finalmente se hizo cargo el conocido fotógrafo británico Charles Clifford, que entonces colaboraba asiduamente con el gobierno español. Esta nota del propio fotógrafo de la comisión desvela algunos detalles interesantes sobre el comercio fotográfico en la capital española en la década de 1860 y también demuestra que era un fotógrafo con cierta experiencia. En este caso Castro propone adquirir un objetivo de 4 pulgadas de la marca Ros [sic] (Thomas Ross & Co. Londres) y una cámara para estereoscopio de dos objetivos de Dallmeyer “que puede servir para reproducir en grandes” y que podían verse en casa de Martínez Sánchez, en la Puerta del Sol. Asimismo, el fotógrafo también menciona, aparentemente para su adquisición por parte del gobierno, un objetivo de su propiedad también de la marca Dallmeyer “para retratos”. John Henry Dallmeyer se había casado con la hermana de Thomas Ross, con quien había formado compañía durante un corto espacio de tiempo, y ambas empresas londinenses contaban con un enorme prestigio en su época. La nota del fotógrafo también establece que las cámaras, pies y otros artículos de madera del equipo fotográfico podían ser encargadas al fabricante Saint Paul, en la calle Duque de Osuna 1 de Madrid. Asimismo, se detalla dónde adquirir todos los productos químicos. Rafael Castro menciona cómo se podía adquirir en Berlín tanto el papel albuminado como el éter y los objetivos voigtländer. Finalmente precisa que aportará sus propios utensilios de laboratorio y el papel bristol⁸¹ con el que montar las imágenes positivas. Sin embargo, sabemos gracias a una carta enviada por el presidente de la comisión Patricio María Paz y Membiela que fue el fotógrafo británico Charles Clifford quien se encargaría de la adquisición de los materiales, no en Madrid sino en Londres.⁸² El presidente le comenta con satisfacción al director general de Instrucción Pública cómo “...todas las máquinas e ingredientes, sobre ser de primera calidad, han llegado sin

⁷⁹ AGA, legajo 32/16418. LUIS GUARNERIO al Ministro de Marina”, 19 de junio de 1862.

⁸⁰ AGA, ANÓNIMO, “Nota de material fotográfico”; AGA, signatura 32/16418. RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Nota de material fotográfico”, S.F.

⁸¹ AGA, CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Nota de material fotográfico”.

⁸² AGA, legajo 6515. PAZ Y MEMBIELA al Director General de Instrucción Pública solicitando una recompensa para Charles Clifford, 10 de agosto de 1862.

deterioro...”.⁸³ Con todo, la única mención de la que disponemos sobre el material fotográfico realmente utilizado por Rafael Castro durante la expedición se limita a un inventario de los efectos que se encontraban en el Museo de Ciencias Naturales con fecha 29 de noviembre de 1866 en el que se menciona que se conservaba “... una cámara grande para fotografía, con objetivo, tres chasis negativos y funda de baqueta...” así como otra cámara “... de media placa sin objetivo y cuatro chasis negativos...” (véase apéndice 2.3). Este inventario posiblemente tiene en cuenta algunos materiales utilizados durante el proceso de positivado, como tres prensas positivas o cuatro manos de papel negro para fondo de negativos. No sabemos exactamente qué medida podía tener la denominada “cámara grande”, pero la de media placa se correspondería con 10,8 x 16,2 cm. Existen algunos otros datos de interés en el inventario, como la existencia de tres fundas para objetivos, un trípode para cámara, un paño de terciopelo negro, o un tornillo de hierro para la máquina. Asimismo, se menciona la existencia de un baño vertical nuevo, un asiento trípode de madera, un aparato para ventilar y un retal de tela amarilla para cortina que posiblemente nos remiten, junto a embudos o cubetas, al laboratorio portátil donde se preparaba y se revelaban las placas al colodión húmedo. Conforme a la información que facilita Helmut Gernsheim, posiblemente se trata de un laboratorio portátil en forma de mesa de madera en la que se disponían los instrumentos y el ventilador y junto a la que se situaba el operador, que se cubría con la cortina, ajustable a la cintura gracias a una cinta elástica. Este tipo de laboratorio de viaje se transportaba en una maleta y suponía una carga de cerca de 8 kilos.⁸⁴ Con todo, tampoco tenemos noticia de la maleta, por lo que no podemos afirmar con certeza que se trate de este tipo de laboratorio.

En resumen, este inventario sugiere que se desestimó la adquisición de una cámara estereoscópica de doble lente, en cuyo formato no se conserva ninguna imagen, y se optó por cámaras de lente única. Se podría conjeturar que la apuesta por este tipo de cámara respondió a un interés por lograr imágenes tridimensionales, muy populares en la época, pero lo más probable es que se eligiera por su formato más reducido que, como indica Helmut Gernsheim, permitía exposiciones más cortas y por tanto congelar las

⁸³ AGA, legajo 6515. PAZ Y MEMBIELA al Director General de Instrucción Pública solicitando una recompensa para Charles Clifford, 10 de agosto de 1862.

⁸⁴ GERNSHEIM, *The Rise of Photography, 1850-1880: The Age of Collodion*, 119-120.

imágenes en el tiempo.⁸⁵ Sin embargo, era un formato que no permitía su exhibición, un factor de gran importancia, si bien como se ha visto el fotógrafo dice poder corregir este defecto copiando las imágenes en un formato más grande.⁸⁶ Con todo, posiblemente se desestimó por suponer un proceso de menor calidad tan complejo como costoso. La colección del MNCN conserva placas de 16 x 21 cm (placa completa) y 26 x 31 cm (10 x 12”). Por tanto, es posible asumir que la “cámara grande” se correspondía a la medida de 26 x 31 cm y sirvió con distintos porta placas y plantillas para conseguir placas de distintas medidas, mientras la más pequeña de media placa no llegó a utilizarse excepto para una serie de tipos indígenas, con medidas 10,7 x 13,7 aproximadamente (véase por ejemplo ACN/PNI008, ACN/PNI009, o ACN/PNI013), cuya técnica deficiente sugiere que quizá se encontraba en malas condiciones, razón por la que junto a su reducido tamaño no apto para la exhibición sólo se utilizó puntualmente.

Esta última medida de 10 x 12” o 26 x 31 cm coincide con el formato de algunas cámaras fácilmente transportables, como las “double folding” (doble plegado) producidas por el prestigioso fabricante británico Thomas Ottewill a partir de 1853⁸⁷ o las de puerta trasera, conocidas como “tailboard cameras”⁸⁸, que salieron al mercado en 1857 para popularizarse en la década posterior⁸⁹. Thomas Ottewill también fabricó la primera cámara de fuelles de la historia para el capitán del Royal Corps of Engineers Francis Fowkes quien la diseñó con el objetivo de aligerar el peso y mejorar la portabilidad.⁹⁰ Las cámaras de fuelles parecen las más adecuadas para este tipo de proyecto expedicionario puesto que no sólo se plegaban favoreciendo la portabilidad sino que eran fuertes y ligeras. Una publicación oficial del Royal Corps of Engineers propone en 1860 para sus fotógrafos un equipo que constara de tres cámaras de 10 x 12”, 11 x 9” y 6 x 7” y varios objetivos. Para la primera cámara de 10 x 12” el capitán H. Schaw propone una lente de la marca Ross, y para retrato, en placas de 8 x 6, la

⁸⁵ GERNSHEIM, *The Rise of Photography, 1850-1880: The Age of Collodion*, 15.

⁸⁶ AGA, CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Nota de material fotográfico”.

⁸⁷ Agradezco a Michael Pritchard el haber llamado mi atención sobre las cámaras “double folding” o doble plegado de Ottewill.

⁸⁸ Quiero agradecer al coleccionista de cámaras Jeffrey S. Gould su asesoramiento sobre este tipo de cámaras.

⁸⁹ JOHN HANNAVY, ed, *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography*, vol. 1 (New York, London: Routledge, 2008), 247.

⁹⁰ MICHAEL PRITCHARD, *A History of Photography in 50 Cameras* (London: Bloomsbury Press, 2014), 25.

misma marca o Grubb.⁹¹ Se trata, precisamente, de las mismas medidas utilizadas por Rafael Castro para sus fotografías (10 x 12”) y retratos (6 x 7”), si bien sabemos que en este caso todas las fotografías fueron tomadas por el fotógrafo de la comisión con una sola cámara, la más grande, gracias a la combinación de varios objetivos y porta placas con plantillas que permitían la producción de distintos formatos. Es posible que Charles Clifford tuviera información sobre el equipo propuesto por este prestigioso cuerpo y buscara algo semejante que proporcionara resultados similares para la misión oficial española que, al fin y a la postre, había de desarrollar labores muy parecidas de documentación fuera del estudio⁹². Para el año 1862, el cuerpo de ingenieros de su majestad contaba con una amplia experiencia en el campo de la fotografía. Como indica James R. Ryan, desde 1856 se recibía formación fotográfica en el Royal Engineers Establishment de Chatham, que hacía años servía de escuela para todo el cuerpo de ingenieros, y para 1860 se utilizaba la fotografía a escala global.⁹³ Por tanto, parece posible que Rafael Castro utilizara una cámara de fuelles, como hemos visto de 10 x 12”, tal y como de hecho se aconsejaba por parte de los Royal Corps of Engineers, produciendo los formatos que este cuerpo aconsejaba para sus placas. Los fabricantes de cámaras británicos dominaban el mercado internacional por la calidad y sofisticación técnica de sus manufacturas⁹⁴ y, si atendemos a la importancia del proyecto, es posible que Charles Clifford se dirigiera a uno de los mejores fabricantes del país. Entre estos se encontraba el propio Thomas Ottewill y sus antiguos empleados Patrick Meagher y George Hare que ya habían formado sus propias empresas.⁹⁵ Concretamente Meagher fue durante los primeros años de la década de 1860 el más prestigioso fabricante de cámaras fotográficas,⁹⁶ siendo sus cámaras elegidas para las expediciones *Challenger*,

⁹¹ [OFFICERS OF THE ROYAL ENGINEERS AND EAST INDIAN ENGINEERS], *Papers on Subjects Connected with the Duties of the Corps of Royal Engineers, New Series, Vol. IX* (Woolwich: W. P. Jackson, 1860), 127.

⁹² Según se detalla en esta publicación coetánea del Royal Corps of Engineers, el objetivo de la cámara era la arquitectura y obras públicas, además de accidentes naturales, retratos de personajes célebres y tipos en traje típico, entre otros. [OFFICERS OF THE ROYAL ENGINEERS AND EAST INDIAN ENGINEERS], *Papers on Subjects Connected with the Duties of the Corps of Royal Engineers*, 109.

⁹³ RYAN, *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*, 78.

⁹⁴ PRITCHARD, *A History of Photography in 50 Cameras*, 24.

⁹⁵ PRITCHARD, *A History of Photography in 50 Cameras*, 24.

⁹⁶ R. C. SMITH, *Antique Cameras* (London, Vancouver: David & Charles, 1975), 95.

American Boundary Commission y Arctic Expedition⁹⁷, lo que no obsta para convertirle en firme candidato para la fabricación del equipo utilizado por la Expedición del Pacífico en fechas más tempranas [fig. 4.3]. Una atenta mirada a las fotografías de arquitectura realizadas por Rafael Castro nos permite averiguar que tomaba las imágenes desde lugares elevados para con ello evitar las aberraciones ópticas. Sin embargo, fotografías como las de la estatua ecuestre de Pedro I en Río de Janeiro, tomada desde los pies del monumento, con una cierta corrección óptica, nos sugieren que su cámara también evitaba estas aberraciones gracias al movimiento de la parte frontal donde se situaba la lente y/o del respaldo, donde se encontraba la placa. Por tanto, además de tratarse de una cámara de 10 x 12” y de fuelles de un fabricante de prestigio, podemos aventurar que la cámara disponía de los movimientos necesarios en el plano de la lente y de la placa para evitar aberraciones ópticas especialmente evidentes en la fotografía de arquitectura. La mayoría de las cámaras para colodión húmedo de la época tenían un formato cuadrado y permitían cambiar de horizontal a vertical a través de la inserción del porta placas⁹⁸, o permitían orientar la cámara directamente sobre la base o un lateral,⁹⁹ por lo que no parece necesario que la de Rafael Castro dispusiera de un respaldo reversible como la Nelson Portable Camera de 1859.

Para acabar de comprender mejor cómo era el equipo utilizado, es imprescindible analizar la lente pues, tal y como se afirma en *Notes on Photography* del Corps of Royal Engineers, “...las lentes son la parte más importante del aparato...”.¹⁰⁰ Sabemos que desde el principio se buscó una lente de calidad que no produjera aberraciones, lo que la hacía especialmente apta para la fotografía de arquitectura o paisaje. Asimismo, sabemos que las de origen británico eran las más admiradas por Rafael Castro, que de hecho trabajaba con una Dallmeyer en su estudio,¹⁰¹ y posiblemente Charles Clifford adquiriera para el fotógrafo madrileño una de estas marcas. No sólo eran las que recomendaba el capitán Shaw del Corps of Royal

⁹⁷ SMITH, *Antique Cameras*, 96.

⁹⁸ BRIAN COE, *From Daguerreotypes to Instant Pictures* (Gothenburg: A B Nordbok, 1978), 36.

⁹⁹ [OFFICERS OF THE ROYAL ENGINEERS AND EAST INDIAN ENGINEERS], *Papers on Subjects Connected with the Duties of the Corps of Royal Engineers*, 112.

¹⁰⁰ “... The lenses are the most important part of the apparatus...”. [OFFICERS OF THE ROYAL ENGINEERS AND EAST INDIAN ENGINEERS], *Papers on Subjects Connected with the Duties of the Corps of Royal Engineers*, 113.

¹⁰¹ AGA, CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Nota de material fotográfico”.

Engineers en sus “Notas”¹⁰² sino que parece probable que Clifford tratara de dar muestra de superioridad tecnológica y cultural de su país. No importa mucho saber quién pudo ser el fabricante sino que se trataba de una lente acromática y sin aberraciones, de buena calidad y posiblemente con algún tipo de diafragma como se verá a continuación. Básicamente las cámaras de la época eran cámaras oscuras precedidas de una lente, pero las mejores lentes de la época diseñadas para paisaje ya contaban con algo parecido a un “iris” o diafragma en forma de plantilla externa.¹⁰³ Utilizando distintas plantillas el fotógrafo podía elegir distintas aperturas focales. Esto significa que los fotógrafos de paisaje de la era del colodión, aun trabajando con una técnica todavía rudimentaria, contaban con un dispositivo para abrir o cerrar la lente y obtener con ello menor o mayor profundidad de campo. Esto estaba a su vez intrínsecamente relacionado con la exposición, que a falta de fotómetro sólo la experiencia podía determinar.

A menor apertura, mayor exposición, como cualquier aficionado a la fotografía sabe, y tal parece ser el caso de muchas de las fotografías de Rafael Castro, particularmente las de paisajes naturales o urbanos. Hay que tener en cuenta que esta amplia profundidad de campo parece común a las vistas y, por el contrario, los retratos parecen haber privilegiado el tiempo de exposición abriendo el diafragma. Así ocurre en los retratos de chinos de California (que a ciencia cierta sabemos que tomó el fotógrafo según comenta en sus crónicas), que muestran una mayor apertura y por tanto menor profundidad de campo, lo que sin duda supuso una exposición más corta que los modelos agradecerían en el posado. Esto parece repetirse en otros retratos de la colección, como el de la niña indígena Dionisia Patajos. Este último caso es especialmente interesante pues las fotografías de frente y de perfil se tomaron en dos formatos distintos. El perfil, con negativo signatura ACN000/015/282, mide 16 x 21 cm, mientras el menos conocido retrato frontal con referencia ACN000/001/013 se realizó en tamaño 26 x 31 cm. Ambas imágenes demuestran que, a pesar de haberse empleado lentes y porta negativos distintos, la técnica a seguir fue idéntica, privilegiándose en los retratos de estudio el tiempo de exposición para “congelar” la imagen del modelo, lo

¹⁰² [OFFICERS OF THE ROYAL ENGINEERS AND EAST INDIAN ENGINEERS], *Papers on Subjects Connected with the Duties of the Corps of Royal Engineers*, 113.

¹⁰³ Véase “Lens Diaphragms”, *Early Photography*, consultado el 24 de marzo de 2017, http://www.earlyphotography.co.uk/site/lens_diaphragm.html

que resultaba en una mayor profundidad de campo. Y así aparece reflejado en las recomendaciones que se hacen a los ingenieros del Corps of Royal Engineers en 1860.¹⁰⁴ Por el contrario, los paisajes urbanos y naturales muestran predilección por una amplia profundidad de campo puesto que una falta de definición le habría restado valor en aquella época. El manual de fotografía de Gaston Tissandier habla precisamente de la rigurosa precisión de la fotografía en comparación con una pintura o una acuarela, de su exactitud y de su capacidad de representar un objeto (el paisaje tal y como la naturaleza le ha dado forma, el edificio tal y como ha sido visto) tal y como es, por lo que el explorador es capaz de traer consigo valiosos documentos de sus viajes.¹⁰⁵

Resulta interesante observar que la imagen de la Alameda de Apodaca con la Iglesia del Carmen en Cádiz (ACN000/001/002), muy similar a otra conocida imagen de Clifford, en una placa de tamaño 26 x 31 cm que caracterizará los paisajes naturales y urbanos de toda la colección, muestra lo que parece ser un ejercicio sobre profundidad de campo con dos figuras que posan a distinta distancia de la cámara y al fondo la conocida iglesia. La fotografía de la Alameda del Perejil de idénticas dimensiones (ACN000/001/004) parece confirmar el interés por la profundidad de campo a través de la estructura del bastión y los edificios que se encuentran detrás de los jardines, bien definidos, y permite ver en el oleaje y en la desdibujada figura de los pescadores casi inmóviles cómo desde un principio se sacrificó el tiempo de exposición en aras de una “visión totalizadora”. La explicación aparece posiblemente reflejada una vez más en las notas sobre fotografía del Corps of Royal Engineers de 1860, que recomienda al gobierno británico las lentes “ortoscópicas” o “aplanáticas” para los trabajos más profesionales debido a los problemas de distorsión que aparecen en la fotografía de arquitectura. Su autor, el capitán Schaw, recomienda las lentes corrientes para paisaje, con las que también se puede obtener una mayor profundidad de campo cerrando el diafragma.¹⁰⁶ Finalmente, los retratos debían tener una lente específica.¹⁰⁷

¹⁰⁴ [OFFICERS OF THE ROYAL ENGINEERS AND EAST INDIAN ENGINEERS], *Papers on Subjects Connected with the Duties of the Corps of Royal Engineers*, 118..

¹⁰⁵ TISSANDIER, *A History and Handbook of Photography*, 319.

¹⁰⁶ [OFFICERS OF THE ROYAL ENGINEERS AND EAST INDIAN ENGINEERS], *Papers on Subjects Connected with the Duties of the Corps of Royal Engineers*, 113.

¹⁰⁷ [OFFICERS OF THE ROYAL ENGINEERS AND EAST INDIAN ENGINEERS], *Papers on Subjects Connected with the Duties of the Corps of Royal Engineers*, 113.

La búsqueda de una amplia profundidad de campo es visible desde las primeras imágenes captadas con ayuda de Charles Clifford en Madrid. Cada operador debía utilizar una serie de trucos, y así Clifford posiblemente evitó las figuras movidas debido a la larga exposición gracias a que escenificaba cuidadosamente cada una de sus fotografías, tal y como se puede apreciar en muchas de ellas. Estas imágenes aparecen bien vacías, bien si es necesario incluir figuras con éstas posando o, en su defecto, alejadas de los focos de atención de la composición. Hay que tener en cuenta que este tipo de disposición de la escena a lo *tableau vivant* era común en la época. Por el contrario, en la gran mayoría de las fotografías de Castro no existe esta escenificación. ¿Es posible que por falta de tiempo y de medios? En nuestra opinión, el fotógrafo se acerca a la realidad americana, que capta instantáneamente, tal y como la encuentra, razón por la que sus imágenes aparecen en ocasiones movidas. Sin duda estas imágenes necesitarían de una posterior edición al ser traducidas a grabado si se tiene en cuenta que estos efectos eran considerados aberrantes por el público de la época. Con todo, las imágenes de Castro, siempre en busca de la verdad, eran más auténticas. Como sus propias crónicas que, como se verá posteriormente, también prescinden de toda reflexión y estética para transmitir aquello que se ha percibido directamente tal y como es. En cuanto al retrato de estudio, el operador evitaba los contornos borrosos fuera del plano de enfoque bien utilizando un fondo neutro o situando al modelo en el mismo plano que los objetos. Rafael Castro manejaba ambas técnicas.

Posiblemente, la cámara según el prototipo de Kinnear fabricada por Newton & Co y su objetivo con diafragmas en plantilla puede darnos una idea aproximada de cómo fue el equipo utilizado por Rafael Castro.¹⁰⁸ No hay que olvidar que esta cámara se operaba junto a un paño negro sobre un trípode y que era necesario procesar las placas al colodión húmedo, por lo que un laboratorio en forma de tienda de campaña o similar debía encontrarse en las inmediaciones, donde debía disponer de abundante agua corriente.

¹⁰⁸ Véase "Lote 80, Kinnear Camera by Newton & Co", Bonhams, consultado el 4 de abril de 2017, <https://www.bonhams.com/auctions/13363/lot/80/>

Las técnicas fotográficas

El colodión húmedo, técnica utilizada por Rafael Castro para obtener sus negativos, fue inventado en 1848 y publicado en 1851 por el británico Frederic Scott Archer.¹⁰⁹ El nuevo procedimiento eclipsó gradualmente la práctica del daguerrotipo y del calotipo, primeros procesos fotográficos entonces todavía en boga. El colodión, que se utilizaba en el campo de la Medicina, se empleó en varios productos fotográficos, como el ferrotipo o el ambrotipo. Aunque similares al daguerrotipo, la imagen quedaba capturada en la emulsión al colodión sobre placas metálicas o sobre cristal respectivamente. Asimismo, a partir de 1861 se utilizó para producir positivos en papel aunque originalmente presentó ciertos problemas de adherencia y conservación.¹¹⁰ Sin embargo, la investigación en torno a su aplicación sobre papel conduciría a la creación de otro importante producto fotográfico: el papel baritado. El éxito del colodión húmedo como técnica se basó en su sensibilidad y su amplitud tonal. Los negativos en papel tenían una tonalidad más pobre que impide que el ojo separe los distintos planos y perciba sensación de profundidad.¹¹¹ Así pues, el colodión húmedo era la técnica más avanzada de la época y comparativamente permitía obtener mejores resultados que los otros procesos existentes en el momento con exposiciones más cortas y mayor definición y sensación de profundidad. Con todo, la sensibilidad era muy reducida (en torno a 1 ASA-DIN). La técnica del colodión húmedo continuó vigente hasta aproximadamente 1881.¹¹²

En cuanto a los positivos en papel albuminado, fueron descubiertos por el impresor, ya mencionado en este trabajo, Louis Desiré Blanquart Evrard, en 1850. Los papeles albuminados, que generalmente se utilizaron en combinación con los negativos al colodión húmedo, constituyen una mejora respecto a los positivos en papel salado aportando una definición, amplitud tonal y sensación de profundidad que los convierte

¹⁰⁹ GORDON BALDWIN, *Looking at Photographs: A Guide to Technical Terms* (Los Angeles: The J. Paul Getty Museum; London: British Museum Press, 1991), 37.

¹¹⁰ JAMES M. REILLY, *Care and Identification of 19th Century Photographic Prints* (New York: Eastman Kodak Company, 1986), 11.

¹¹¹ ELLIS, FUENTES, GARCIA-GUINEA, ET AL, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865*, 3.

¹¹² BALDWIN, *Looking at Photographs*, 37.

en uno de los más bellos y estables soportes de toda la historia de la fotografía. Los diferentes virajes sobre las copias ya procesadas permitieron no sólo fijar mejor la imagen sino darle bellas tonalidades desde el berenjena al azul o al negro. Los papeles albuminados fueron utilizados hasta la década de 1890.

El colodión húmedo

El colodión es una sustancia líquida algo más viscosa que el agua que en contacto con el aire se seca y forma una película sobre un soporte. Este soporte era una placa de vidrio que, por lo general en el siglo XIX, solía presentar defectos que siempre era mejor evitar. Para la preparación del vidrio se “mataban” los cantos con abrasivos con vistas a evitar cortes y contener los baños químicos, se elegía cuidadosamente la cara más perfecta para el emulsionado y se limpiaba exhaustivamente con diferentes productos antes de aclarar con agua.¹¹³ Lo más recomendado era utilizar mezclas de abrasivos con alcohol sobre la placa montada en una prensa especial.¹¹⁴ Las placas tanto sin emulsionar como ya expuestas y reveladas eran transportadas en cajas de madera especialmente diseñadas de las que se conservan varios ejemplares en el MNCN [fig. 4.1].

Para la elaboración del colodión es necesario mezclar piroxilina, también conocida como algodón-pólvora, alcohol de 40° y éter. Las proporciones variaban ligeramente según la calidad de los productos utilizados recomendando los manuales buscar la textura del aceite de oliva.¹¹⁵ El algodón-pólvora, que se obtenía del algodón cardado bañado en ácido sulfúrico y ácido nítrico en formación una vez limpio y seco,¹¹⁶ se podía adquirir ya hecho. La mezcla de algodón-pólvora, alcohol y éter era decantada y filtrada. A continuación se sensibilizaba el colodión aplicando una mezcla de yoduros

¹¹³ ELLIS, FUENTES, GARCIA-GUINEA, ET AL, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865*, 5.

¹¹⁴ TISSANDIER, *A History and Handbook of Photography*, 123.

¹¹⁵ BARRESVILLE, DAVANNE, *Tratado práctico de fotografía ó sea química fotográfica* (Madrid: Carlos Bailly-Bailliere, 1864), 130.

¹¹⁶ ELLIS, FUENTES, GARCIA-GUINEA, ET AL, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865*, 5.

y bromuros y se dejaba reposar entre 12 y 24 horas antes de la exposición.¹¹⁷ Por tanto, el fotógrafo debía de preparar los materiales al menos la noche antes de salir a la calle a exponer sus placas. Para sensibilizar la placa de vidrio, era necesario que estuviera libre de suciedad, por lo que había sido exhaustivamente limpiada y repasada con una brocha momentos antes del emulsionado. Se extendía el colodión desde el centro hasta la esquina desde la que se sujetaba y después en dirección contraria siempre con cuidado de que la emulsión cubriera por completo la placa pero no dos veces el mismo lugar [fig. 4.4]¹¹⁸ Una vez extendida esta película sobre la placa de cristal, se procedía a bañar en nitrato de plata disuelto en agua destilada o de lluvia [fig. 4.5].¹¹⁹ Esta última operación se realizaba a oscuras dentro del laboratorio, y se solía contar con una caja de baño herméticamente cerrada en la que la placa era bañada. Una vez sensibilizada la emulsión con el nitrato de plata ya era sensible a la luz por lo que se transportaba dentro del porta placas herméticamente cerrada. La placa era expuesta a la luz en el interior de la cámara tras realizar la operación de enfoque y tras abrir el chasis. Los tiempos de exposición dependían de la química, de las condiciones ambientales, la luz y el equipo fotográfico y su lente, por lo que eran muy variables. Orientativamente sabemos que para obtener un paisaje sobre una placa grande las exposiciones oscilaban generalmente entre los 10 segundos y el minuto y medio.¹²⁰ En el caso de Rafael Castro se observa que utilizó tiempos de exposición prolongados, puesto que objetos y figuras en movimiento suelen aparecer desdibujados. Para el fotógrafo Quinn Jacobson, esto podría deberse al hecho de que los operadores de la época utilizaban lentes de gran tamaño, enfocaban al centro donde la calidad del vidrio de la placa solía ser mejor, y utilizaban aperturas de diafragma pequeñas, lo que unido a la escasa sensibilidad del colodión obligaba a realizar exposiciones largas.

Pero si bien el colodión húmedo era poco sensible a la luz comparado con las emulsiones modernas (equivalente a 1 ASA-DIN), si se compara las fotografías de Rafael Castro con las de algunos operadores coetáneos sus tiempos parecen quizá aún más prolongados dada la abundancia de figuras desdibujadas. Esto no es cierto sólo en

¹¹⁷ BARRESVILLE, DAVANNE, *Tratado práctico de fotografía ó sea química fotográfica*, 131.

¹¹⁸ TISSANDIER, *A History and Handbook of Photography*, 127.

¹¹⁹ BARRESVILLE, DAVANNE, *Tratado práctico de fotografía ó sea química fotográfica*, 149.

¹²⁰ GERNSHEIM, *The Rise of Photography, 1850-1880: The Age of Collodion*, 11.

el caso de Clifford, que indudablemente escenificaba (o vaciaba) la mayoría de sus composiciones. Otros fotógrafos coetáneos parecen dominar la técnica y así paralizar el movimiento y conseguir una buena profundidad de campo. Con todo, posiblemente se trata de placas de menor tamaño y lentes más cortas, si bien es posible que las dificultades técnicas del fotógrafo madrileño, que además al parecer trabajaba solo, no le permitieran trabajar con el colodión fresco, lo que según indica Gernsheim le restaba sensibilidad¹²¹. De hecho se observan múltiples dificultades técnicas, como defectos en la aplicación del revelado.¹²² Al tratarse de un fotógrafo de estudio con cierta experiencia, cabe suponer que su trabajo en un entorno incontrolado y sin ayuda le supuso todo un reto. El colodión debía estar húmedo a lo largo de todo el proceso lo que exigía que la sensibilización, montaje en un chasis o porta placas, transporte a la cámara, exposición, transporte al laboratorio, desmontaje, revelados, fijado y lavado se realizaran antes de que seicara.¹²³ Por esta razón se hacía necesario trabajar con un laboratorio portátil [fig. 4.6]. Esta compleja manipulación quizá no constituía un problema demasiado serio en el estudio fotográfico, pero exigía una exhaustiva organización y temple para el fotógrafo al aire libre. Esto es especialmente cierto en el caso de los fotógrafos viajeros que en ocasiones estaban expuestos además a condiciones especialmente adversas, como escasez de agua corriente de calidad, temperaturas extremas o presión por parte de los naturales. Un testimonio de la época resulta expresivo en este sentido:

... ¡Cuántos fotógrafos podrían contar agradables historias de ciertos incidentes no tan agradables relacionados con sus paseos fotográficos! Cómo, siendo confundidos con un vendedor ambulante, les han dicho cuando estaban a punto de plantar su cámara para tomar una vista de alguna curiosa granja o ruina deshabitada que no era necesario que descargaran sus carretas porque `no se necesitaba nada`; cuántas veces han tenido que lamentarse por un baño de nitrato de plata echado a perder, o una botella de colodión del que un tapón que se ha salido ha dejado escapar

¹²¹ GERNSHEIM, *The Rise of Photography, 1850-1880: The Age of Collodion*, 11.

¹²² Mi agradecimiento al fotógrafo Quinn Jacobson por sus observaciones sobre la técnica al colodión húmedo utilizada por Rafael Castro y Ordóñez.

*todo el precioso fluido; cómo el sudor les ha chorreado cuando con una rapidez de relámpago han salido o entrado de la sofocante tienda; cómo un toro curioso, ansioso por saber los contenidos de la sospechosa cámara, ha empleado juguetonamente sus cuernos para levantarla; y cómo se han quedado de pie mirando en silencio y con asombro mientras una racha de viento ha enviado el laboratorio, las botellas, y la cámara en una expedición rodante ladera abajo de la montaña. Tales son las situaciones con las que todo fotógrafo debe esperar encontrarse...*¹²⁴

El colodión húmedo no era sensible por igual a todo el espectro lumínico, algo que ha caracterizado durante muchos años las diferentes emulsiones fotográficas en blanco y negro. Su sensibilidad al ultravioleta y al extremo azul del espectro lumínico explica por qué existen siempre problemas de exposición y la necesidad de optimizar los negativos. Asimismo, nos recuerda cuán limitada era realmente la fotografía de aquella época en su reproducción de la realidad. Así, violeta, cyan y magenta aparecen en general muy pálidos mientras rojo, verde y amarillo, por el contrario, muy oscuros. Por esta razón se recomendaba fotografiar por la mañana, cuando es mayor la radiación ultravioleta. La capacidad de la lente, la calidad del colodión, la naturaleza de la luz, los colores de los objetos a reproducir... todos eran factores que afectaban la exposición de la placa, por lo que sólo la experiencia podía guiar el tiempo de exposición del fotógrafo.¹²⁵ Es necesario pensar que la luz es muy distinta en cada lugar y en cada momento del año, y en un periplo como el de Rafael Castro por América las dificultades para fotografiar en distintos climas y latitudes debieron ser enormes. No obstante existen en la literatura fotográfica de la época noticias sobre procedimientos adaptados a la fotografía en climas tropicales¹²⁶, o a las diferentes estaciones del año¹²⁷. Quizá por esta razón la colección de negativos contó con varias intervenciones de autor, cuya autoría desconocemos pero que posiblemente pueden atribuirse a Sebastián Mudarra,

¹²³ ELLIS, FUENTES, GARCIA-GUINEA, ET AL, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865*, 6.

¹²⁴ Véase el original en la primera nota al pie.

¹²⁵ TISSANDIER, *A History and Handbook of Photography*, 130.

¹²⁶ JOHN THOMSON, "Practical Photography in Tropical Regions", *The British Journal of Photography*, 10 de agosto de 1866, 280.

¹²⁷ BARRESVILLE, DAVANNE, *Tratado práctico de fotografía ó sea química fotográfica*, 139-142.

dirigidas a corregir los defectos del negativo y optimizarlo, lo que por otra parte era una práctica habitual en la época.

Una vez expuesta la placa a la luz, era necesario revelarla con prontitud. La placa era nuevamente transportada en su chasis o porta placas perfectamente cerrado al laboratorio portátil donde se revelaba. La placa se cubría con agente revelador hasta que la imagen latente era visible, un proceso que lleva unos segundos, y sólo entonces era posible saber si el tiempo de exposición había sido el correcto. Estas operaciones se realizaban con luz tenue que en general se filtraba a través de un paño amarillo que ejercía de luz inactínica. Generalmente se utilizaba sulfato de protóxido de hierro, ácido pirogálico o más raramente ácido agálico.¹²⁸ Como ocurría con la emulsión al colodión, existían múltiples tipos de reveladores según distintas fórmulas de autor, que se publicaban en libros y revistas especializadas. La imagen, ya lavada, podía ser sometida a un segundo proceso de revelado con un intensificador y ser posteriormente lavada antes de pasar a ser fijada, bien con hiposulfito sódico (también conocido como tiosulfato de sodio), bien con cianuro potásico, muy tóxico pero más apto para conseguir una imagen más nítida y contrastada y de un bonito tono cálido. La colección del MNCN contiene algunos negativos intensificados con plata y uno con mercurio; mayoritariamente han sido todos fijados con hiposulfito sódico, aunque existen algunos escasos ejemplares para los que se utilizó cianuro potásico.¹²⁹ La imagen fijada debía ser nuevamente lavada para evitar la aparición de manchas o cristales.¹³⁰ El hiposulfito sódico, más utilizado en las fotografías de la colección, resultaba menos agresivo pero exigía tiempos más prolongados de lavado, lo que sin duda suponría todo un reto para un fotógrafo fuera del estudio, y aportaba un resultado más sucio, plano y neutro en lo que se refiere a su tonalidad.¹³¹ Una vez terminadas estas operaciones la imagen podía ser nuevamente expuesta a la luz sin peligro, pero dada la fragilidad de la emulsión casi siempre se barnizaba después de secar. Como ya se ha mencionado, en el caso de las colecciones del Pacífico el barnizado se realizó por motivos que desconocemos de

¹²⁸ BARRESVILLE, DAVANNE, *Tratado práctico de fotografía ó sea química fotográfica*, 152.

¹²⁹ ELLIS, FUENTES, GARCIA-GUINEA, ET AL, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865*, 54.

¹³⁰ ELLIS, FUENTES, GARCIA-GUINEA, ET AL, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865*, 8.

¹³¹ "Fixing the Plate", y "Fixers", Quinn JACOBSON, consultado el 17 de marzo de 2017, <http://studiog.com/>

regreso en Madrid. También para los barnices existían múltiples recetas, desde los métodos totalmente reversibles a base de goma arábiga y agua a los más sofisticados con ámbar del Báltico.¹³² El hecho de que existieran barnices incluso reversibles plantea una vez más dudas sobre por qué el fotógrafo puso en peligro sus placas aplazando el barnizado hasta su regreso.

No suele tenerse en cuenta que los materiales utilizados eran extremadamente peligrosos. Incluso en caso de evitar el cianuro potásico, el éter, el algodón-pólvora o el nitrato de plata, entre otros, provocaban fácilmente explosiones.¹³³ Además, el trabajo con éter era, en el cuarto oscuro o laboratorio portátil, especialmente peligroso para la salud como puede fácilmente deducirse. Pero al margen de la destreza, conocimiento de química y experiencia necesarios, a los que habría que añadir un talento para la organización y la capacidad de no perder los nervios, es necesario añadir la enorme dificultad de trasladarse con tan pesado equipo por lugares desconocidos y, en ocasiones, quizá peligrosos y de difícil acceso. No hay que olvidar por ejemplo que hacia el final del viaje Rafael Castro continúa trabajando con su voluminosa cámara en medio de un clima de hostilidad en el que se le acusa incluso de levantar planos o dibujos, se le pone bajo vigilancia y se le prohíbe bajar a tierra.¹³⁴ Sabemos que los materiales que transportaba Rafael Castro para realizar su trabajo eran numerosos y pesados, y se queja oficialmente de que su trabajo ha sido realizado sin ayuda ninguna.¹³⁵ Su frustración resulta evidente en un comentario del diario de Francisco de Paula Martínez y Sáez: "... llevaba mucho trasto el fotógrafo. Se cargó una mula con ellos y bien pronto vinieron al suelo. Cargado con esto y con no tener arcos su caballo que le gustasen, no quiso venir..."¹³⁶.

Es difícil imaginar desde nuestros días en los que fotografiamos fácilmente y con calidad con nuestro pequeño Smart phone cuán difícil y distinto debía ser entonces trabajar como fotógrafo, especialmente en un lugar extraño. Hostilidades aparte,

¹³² BARRESVILLE, DAVANNE, *Tratado práctico de fotografía ó sea química fotográfica*, 158.

¹³³ BILL JAY, *Cyanide and Spirits: An Inside-Out View of Early Photography* (Munich: Nazraeli Press, 1991), 147-154.

¹³⁴ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Cartas no científicas: Guayaquil, 1 de septiembre de 1864", *El Museo Universal*, 11 de diciembre de 1864, 399.

¹³⁵ AGA, CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Instancia de Rafael Castro y Ordóñez en la que protesta por la privación de los derechos de propiedad sobre sus imágenes".

¹³⁶ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 190.

especialmente si trabajaba solo o con la escasa ayuda que pudiera obtener en las diferentes escalas, un equipo tan amplio debió, en primer lugar, limitar enormemente sus movimientos a lugares accesibles y tranquilos donde hubiera disponible agua corriente y clara. Por otra parte, la técnica imponía una serie de limitaciones que le obligaban a fotografiar preferiblemente a primera hora de la mañana, aunque en caso de estar nublado era posible extender las actividades durante algunas horas más. Dado que para realizar una fotografía se necesitaba de al menos una hora, posiblemente cada imagen habría sido sopesada y planificada con detalle, y en muchas ocasiones varias imágenes se realizaban desde un mismo lugar de trabajo optimizando el transporte del equipo. Con todo, sabemos que Rafael Castro pudo, aunque con dificultad, adaptarse a sus circunstancias, fotografiando en ocasiones hasta 12 placas durante un solo día¹³⁷.

El colodión húmedo era, por tanto, un proceso artesanal extremadamente complejo. “La habilidad del fotógrafo y su modo de trabajar convierten [cada placa al colodión húmedo] casi en un ejemplo de la 'caligrafía' que cada autor tiene con la luz.”¹³⁸ A nosotros nos gustaría ir más allá de las connotaciones técnicas de este comentario y sugerir que las limitaciones del proceso posiblemente nos permiten evidenciar los objetivos del artista que, como hemos visto ya anteriormente, se relacionaban con la búsqueda de la verdad. Esta búsqueda de la verdad es posiblemente lo que podemos observar en las imágenes borrosas por la larga exposición de algunas vistas, que Rafael Castro optó por no escenificar. En su búsqueda de la verdad el fotógrafo sacrifica así la estética de sus imágenes. Ésta también parece ser su “firma”.

Las copias en papel albuminado

El papel albuminado, que se podía adquirir en el comercio especializado, se obtenía del baño de un papel de alta calidad en clara de huevo batida y reposada y después en una solución de sal suspendida en agua, o directamente en una solución de

¹³⁷ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata Triunfo, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá”, *El Museo Universal*, 8 de noviembre de 1863, 355.

¹³⁸ ELLIS, FUENTES, GARCIA-GUINEA, ET AL, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865*, 3.

claras ya salada. El papel era generalmente testado para asegurarse la ausencia de manchas con un baño de nitrato de plata, se limpiaban las hojas de imperfecciones con un alfiler y se elegía cuidadosamente el recto del papel, pues no presentaba trama alguna.¹³⁹ La albúmina creaba una capa superficial en la que se formaba la imagen, de manera que a diferencia del papel salado la fotografía no estaba “en” el papel sino “sobre” él, dotándola de mayor densidad y contraste. Este es el caso también de las fotografías modernas que se encuentran sobre el soporte. Para sensibilizarlo, se le aplicaba una solución de nitrato de plata diluido en agua, bien por inmersión en un plato de porcelana o con pincel, en total oscuridad. Los papeles debían ser sensibilizados poco antes de utilizarse porque amarilleaban rápidamente. Una vez seco, era introducido en oscuridad total en una prensa especialmente diseñada en estrecho contacto con su negativo, lo que se lograba ejerciendo presión con papel y paños. La prensa permitía controlar la exposición a través de una trampilla trasera [fig. 4.7], operación que se solía hacer en la sombra. Las copias debían obtener un tono marrón oscuro pues perdían parte de su intensidad en el fijado posterior.¹⁴⁰ En realidad, también las placas podían perder parte de su contraste y detalle en el proceso de fijado, especialmente si se usaba “hipo” tal y como parece que hizo Rafael Castro. Una vez más, dependiendo de las condiciones lumínicas o la calidad de los materiales, la exposición podía durar entre minutos y horas. Si el negativo era intenso era expuesto directamente bajo los rayos del sol mientras que si era tenue se dejaba a la sombra.

A pesar de tratarse de una exposición por contacto con el negativo, tan aparentemente simple proceso llevaba consigo la valoración del negativo y su optimización. Como ya se mencionó, el colodión húmedo no era sensible por igual a todo el espectro lumínico de manera que era usual la intervención de autor sobre ciertas áreas de la imagen que quedaban sobre-expuestas. Esto era especialmente importante en las vistas, en las que los cielos quedaban vacíos. En general se utilizaban opacadores, negros, blancos, naranjas o rojos hechos principalmente con gomas, máscaras de papel generalmente teñido que se solían exponer del lado del soporte para un acabado más difuminado, o barnices mate o ligeramente teñidos que aplicados por el lado del vidrio

¹³⁹ BARRESVILLE, DAVANNE, *Tratado práctico de fotografía ó sea química fotográfica*, 316.

¹⁴⁰ TISSANDIER, *A History and Handbook of Photography*, 142.

permitían compensar la exposición parcial o totalmente o incluso, con el barniz amarillo, mejorar el contraste.¹⁴¹ En la colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico se utilizaron máscaras de papel, aunque Miguel Ángel Martín Giménez en su cuestionada labor de restauración las eliminó; con todo, se presume que se utilizaron en cerca de 40 placas.¹⁴² De hecho, el inventario de 1866 menciona la existencia de “cuatro manos de papel negro para fondos de negativo”,¹⁴³ lo que podría interpretarse como papel para máscaras. Asimismo se ha constatado la existencia de opacadores de color probablemente aglutinados con algún tipo de goma vegetal para, por ejemplo, perfilar detalles o dibujar en el negativo.¹⁴⁴ Estas técnicas de optimización también están presentes en algunos de los negativos de la Expedición *Challenger*, la única de las grandes expediciones de la época que al igual que la Comisión del Pacífico conserva sus placas. En este caso, las placas al colodión seco, que se pusieron en manos del fotógrafo comercial John Horsburgh de Edimburgo, presentan máscaras líquidas de color negro sobre el verso del negativo, bien en su totalidad, sobre el celaje o bien en forma de pinceladas.¹⁴⁵

Una vez se obtenía la exposición correcta, se procedía de inmediato a dejar la copia en agua con hiposulfito sódico para posteriormente introducirse en una solución de cloruro de oro, generalmente mezclado con otro componente según la fórmula utilizada, durante 10-15 minutos. La copia adquiriría el característico color de las copias en papel albuminado que en su mayoría son berenjena. Esta técnica, que cambia los haluros de plata por oro, se había aplicado ya a los daguerrotipos en 1841 y a los papeles desde 1847.¹⁴⁶ No sólo permitía estabilizar la imagen sino dotarla de un tono más agradable que el color rojizo propio de la albúmina sin virar. Finalmente se fijaba en una solución de hiposulfito sódico durante otros 15 minutos y se lavaba generosamente.

¹⁴¹ ELLIS, FUENTES, GARCIA-GUINEA, ET AL, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865*, 7.

¹⁴² ELLIS, FUENTES, GARCIA-GUINEA, ET AL, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865*, 59.

¹⁴³ AGA, [PAZ Y MEMBIELA, GRAELLS], “Inventario de objetos de la Comisión Científica del Pacífico almacenados en el Museo de Ciencias Naturales con fecha noviembre de 1866”.

¹⁴⁴ ELLIS, FUENTES, GARCIA-GUINEA, ET AL, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865*, 60-61.

¹⁴⁵ McLEOD, *An Unfolding Voyage: Rephotography and the ‘Challenger’ Expedition*, 201-202.

¹⁴⁶ REILLY, *Care and Identification of 19th Century Photographic Prints*, 5.

Por el abandono de los papeles bristol a los que se alude en la correspondencia de la comisión¹⁴⁷ sabemos que antes de partir se había tomado la decisión de no positivar ni montar todas las imágenes durante el viaje. El positivado fue así excepcional generando Rafael Castro el álbum de fotografías con el que se obsequió al emperador Pedro II del Brasil. Asimismo, sabemos por sus crónicas que el fotógrafo exhibió algunas caricaturas y fotografías en su camarote.¹⁴⁸ Esto permite sugerir la existencia de un álbum realizado durante el viaje si bien, al contrario que en otras expediciones, no sabemos más que de esta muestra.

Para finalizar, sabemos que Rafael Castro pudo barnizar las placas y positivar algunos de sus negativos en Madrid, aunque en medio de grandes dificultades. En vista de que los positivos para la exposición y los 20 álbumes fueron encargados a Sebastián Mudarra se debe suponer que la mayoría de las copias en papel albuminado que se conservan son obra de este fotógrafo (véase el capítulo sobre el regreso a Madrid).

Conclusiones

Existen actualmente varias instituciones que conservan el fondo fotográfico de la Comisión Científica del Pacífico. La colección del MNCN alberga la casi totalidad de los negativos que llegaron a Madrid aunque, por la documentación que se conserva, todo parece apuntar a que algunas imágenes se perdieron durante la navegación o el transporte. El museo también conserva un número importante de copias en papel albuminado. Con todo, los fondos suelen incluir además de las imágenes realizadas por el fotógrafo madrileño otras adquiridas por él o por los comisionados durante su viaje por tierras americanas, lo que no es un fenómeno excepcional en el contexto de las expediciones de la época. Se conoce el nombre de algunos de los autores de estas fotografías pero todavía existen errores de atribución en las distintas catalogaciones. Los también extensos fondos de la Biblioteca TNT constan asimismo de imágenes positivas

¹⁴⁷ AGA, legajo 6515. CHARLES CLIFFORD comunica la salida de los instrumentos y materiales fotográficos rumbo a Cádiz, 26 de julio de 1862; AGA, legajo 6515. Charles CLIFFORD comenta que parte del papel Bristol se dejaba en Madrid, y comunica la salida de los instrumentos y materiales fotográficos rumbo a Cádiz y que él viajaba a dicha ciudad para informar personalmente al presidente de la Comisión", 28 de julio de 1862.

de Rafael Castro y un pequeño número de fotografías de otros autores. Los fondos del MNCN y de la Biblioteca TNT, de la red del CSIC, comparten la casi totalidad de las imágenes con otros dos fondos, el del MNA y el de la BNRJ, que conserva un álbum con el que los comisionados obsequiaron al emperador Pedro II del Brasil durante su viaje. Mientras el origen del fondo del MNA parece similar al de los otros fondos del CSIC, el ubicado en Brasil es el único que con casi total certeza fue realizado por completo (ciclo negativo-positivo) por Rafael Castro durante el viaje. El resto de los positivos que conocemos es obra del fotógrafo Sebastián Mudarra (y en menor medida su hermano José) a excepción probablemente de uno que se encuentra en el MNA, y que podría ser un resto de la colección que se formó durante el viaje, según deja constancia el propio Rafael Castro en una de sus crónicas. En los últimos treinta años todos estos fondos han sido puestos en valor y dados a conocer internacionalmente.

Para entender mejor el conjunto de imágenes se ha explicado brevemente qué tipo de equipo fotográfico se debió de usar. Asimismo, se han explicado las técnicas del colodión húmedo, de la que es totalmente responsable Rafael Castro, y la de positivado mediante copia en papel albuminado, en la que participó junto a él Sebastián Mudarra y en menor medida José. Un atento estudio de las imágenes combinado con la historia de los procesos técnicos en lo que a cámaras y lentes se refiere nos permitiría afirmar que posiblemente se adquirió en Londres a través de Charles Clifford dos equipos fotográficos de última generación, si bien todo apunta a que se utilizó fundamentalmente uno de ellos por razones posiblemente técnicas. Los fabricantes británicos contaban entonces con un enorme prestigio internacional, el mismo que la expedición deseaba proyectar durante el viaje a través de la figura de su fotógrafo. El estudio de unas notas publicadas en 1860 de los Royal Corps of Engineers de Gran Bretaña, que contaban con amplia experiencia en la fotografía de campaña, sugiere que posiblemente Clifford se inspiró en su programa a la hora de diseñar el equipo de la Expedición del Pacífico. Posiblemente se adquirieron cámaras de fuelles, que facilitaban el transporte, con varios juegos de porta placas con plantillas y objetivos que permitían obtener varios formatos fotográficos a partir de una sola máquina. Los objetivos, la parte más importante del equipo, permitían la obtención de varios formatos pero también

¹⁴⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Comisión Científica del Pacífico: Valparaíso, 30 de junio de 1863", 300.

debían estar especializados (paisaje, retrato) y ser de gran calidad evitando aberraciones ópticas. Estas aberraciones fueron posiblemente corregidas también gracias a la propia cámara, que debía contar con frontal y/o respaldo móviles, según se deduce de algunas imágenes. Los objetivos posiblemente contaban con un iris o diafragma primitivo en forma de plantillas exteriores (“waterhouse stops”) que permitía cerrar la apertura de la lente, y así conseguir una mayor profundidad campo. Es evidente que en las fotografías de retrato se privilegió el tiempo de exposición sacrificando la profundidad de campo, mientras que en las de paisaje se obró a la inversa, tal y como actuaban la mayoría de los fotógrafos de la época.

En cuanto a las técnicas utilizadas, tanto el colodión húmedo como la albúmina eran las técnicas más avanzadas y utilizadas de su época y permitían obtener imágenes bien definidas y con profundidad lo que, unido a su capacidad de multiplicación, las convertía en magníficas imágenes-información de gran atractivo. Sin embargo, el colodión húmedo era una técnica exigente a la par que peligrosa que, dado que implicaba una compleja cadena emulsión-exposición-revelado en un corto espacio de tiempo, obligaba a viajar con un enorme equipo y generalmente acompañado de ayudantes con los que, al parecer, Rafael Castro no contó. No existían fórmulas químicas definitivas, como tampoco tiempos de exposición fácilmente calculables, y factores como la temperatura o la existencia de agua o polvo ponían en jaque los negativos. Este tipo de proceso tan característico sin duda debió influir sobre el trabajo del fotógrafo, que posiblemente reflexionara largamente antes de decidir qué fotografiar, preferiblemente a primera hora de la mañana y cerca de una fuente de agua corriente clara. Se tendría por tanto enormes limitaciones técnicas y muy escasa movilidad, algo que posiblemente ayuda a explicar la optimización del transporte y la toma de distintas imágenes desde un mismo lugar. Las difíciles condiciones de trabajo y la inexperiencia de Rafael Castro fuera del estudio, donde había desarrollado hasta entonces su actividad profesional como fotógrafo con buenos resultados, podrían ayudar a explicar su defectuosa técnica, repleta de fallos desde la exposición hasta el revelado de las placas. A pesar de la evidente falta de técnica demostrada por Castro en la fotografía al aire libre, se ha apuntado a que posiblemente sus imágenes movidas debido a la larga exposición de las placas de colodión puede responder a otras razones. Mientras Charles

Clifford demuestra una técnica depurada y sus imágenes evitan en todo momento el movimiento, lo cierto es que para ello el fotógrafo británico debía poner en escena todos los elementos de sus composiciones y solicitar de los modelos un posado. Quizá este posado no era una posibilidad para alguien trabajando en un lugar extraño, sin asistencia y sin demasiado tiempo. Pero quizá la búsqueda de verdad ante todo por parte de Rafael Castro no encajara con la idea de la escenificación, al fin y a la postre una fabricación a partir de la realidad. La búsqueda de verdad, como ocurre en sus crónicas, pasa por mostrar un material quizá poco depurado, pues para sus coetáneos estas figuras borrosas y en movimiento serían interpretadas como aberraciones. Con todo, estas imágenes borrosas, captadas en un instante y sin editar, eran más auténticas.

Al parecer, muchas de las imágenes carecían del barnizado necesario para su conservación a su llegada a Madrid, lo que podría atribuirse a las difíciles condiciones de trabajo de Rafael Castro o, quizá, a su intención de optimizar las imágenes antes del positivado, si bien existían barnices reversibles. Esto podría explicar quizá el mal estado de los negativos y por tanto la mala calidad de la mayoría de las copias realizadas en Madrid. La colección de la BNRJ, sin embargo, demuestra que los negativos, incluso con una técnica defectuosa, podían producir unos positivos técnicamente aceptables gracias a la amplitud tonal de las albúminas. Estas albúminas originales también plantean dudas sobre las técnicas de optimización utilizadas por Rafael Castro, que parece que fueron muy escasas. Por el contrario, las albúminas que se conservan en Madrid, a excepción de alguna del MNA, fueron producidas por Sebastián Mudarra y en menor medida José. Estos positivos evidencian un complejo trabajo de optimización sobre los negativos, y los resultados son muy regulares, tal y como atestiguaron sus contemporáneos.

...He escrito una carta a mi familia, quizá demasiado pesimista, pero ahora mismo lo veo todo negro y, aunque le advierto a mi esposa que callaré muchas cosas para no apenarla, me siento francamente arrepentido de haber dado el paso de embarcarme en esta expedición...¹

Juan Isern

Capítulo 5.1

Travesía a América

Introducción

Según palabras del padre Agustín Barreiro, el primer historiador de la Expedición al Pacífico, los comisionados abandonaron Cádiz a bordo de la fragata de hélice *Nuestra Señora del Triunfo* entre acordes de la Marcha Real y al tiempo que un enorme gentío se despedía agitando sus pañuelos desde el puerto.² Eran las 6 de la tarde del día 10 de agosto de 1862. Francisco de Paula Martínez y Sáez, hombre de profundas convicciones religiosas, había acudido a misa a la Iglesia del Carmen de Cádiz, que aparece en una de las escasas fotografías realizadas en la ciudad andaluza pocas horas antes.³ Las primeras horas a bordo son descritas por los comisionados como horas de intenso mareo, como es característico en este tipo de travesías.

A este tipo de dificultades se ha de sumar las condiciones de alojamiento de los expedicionarios. Rafael Castro es muy breve en su primera crónica en *El Museo Universal* en lo que concierne a la travesía a América pero sí comenta con ironía que:

...[la mar] nos mecía y nos humedecía el interior y el exterior; pero aún allí dentro entre cuatro tablas llovía del suelo y del cielo, del suelo del mar que entraba por el

¹ ISERN Y BATLLÓ, *El estudiante de las hierbas: diario del botánico Juan Isern Batlló y Carrera (1821-1866)*, 62.

² BARREIRO, *Historia de la Comisión Científica del Pacífico (1862 a 1865)*, 51.

³ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 29.

imbornal⁴ y del cielo por las goteras del baldeo en lenguaje marítimo y de la limpieza matutina que tiene a estos buques como una plata...⁵

Francisco de Paula Martínez y Sáez, como también lo haría Juan Isern, narra cómo los golpes de mar se introducían por la abertura de la porta del cañón del camarote y por el techo, y que tuvo que dormir vestido en la batería con una manta y una almohada.⁶

Lo más destacable de la travesía fue, sin embargo, la caída de un hombre al agua el día 13 de agosto. El gaviero, empujado por la vela, no pudo ser encontrado a pesar de enviarse un bote en su busca. Como un augurio de los peligros que este proyecto entrañaría, este suceso causó una honda impresión en toda la tripulación y entre los comisionados.

Las Islas Canarias

La llegada a Santa Cruz de Tenerife tuvo lugar el día 14 de agosto. La única imagen que se conserva de la travesía a América es tomada, precisamente, en los muelles de la isla. Se trata de una imagen de escasa calidad que quizá fuese realizada como prueba de todo lo aprendido con Charles Clifford en la península, aunque también es posible que tuviera algún objetivo, especialmente dado que el puerto estaba ampliándose. No conservándose las instrucciones del fotógrafo, sólo podemos presumir que, como en la mayoría de las expediciones y como aparece reflejado en el reglamento de la comisión, las imágenes fueran cuidadosamente seleccionadas por parte de su presidente o de los científicos. Y, de hecho, se menciona cómo el fotógrafo recibía instrucciones para realizar dibujos por parte de los comisionados.⁷ Con todo, la falta de organización del proyecto, que iremos estudiando, sugiere que también el fotógrafo asumía una serie de responsabilidades e incluso llegaba a desarrollar su trabajo con

⁴Según la definición de la RAE, imbornal es el agujero o registro en los trancañiles para dar salida a las aguas que se depositan en las respectivas cubiertas, y muy especialmente a la que embarca el buque en los golpes de mar.

⁵CASTRO Y ORDÓÑEZ, "La expedición [sic] Científica del Pacífico, Río Grande, América del Sur", 52.

⁶MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 29.

⁷MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 38.

cierta libertad. En cualquier caso, la estancia en la isla, que estaba dirigida a rectificar el estado y movimiento de los cronómetros, debía ser tan breve que impedía cualquier proyecto de envergadura, bien por parte del fotógrafo, bien de sus compañeros científicos.

Sin embargo, las excursiones científicas realizadas durante tan corta estancia en la isla ponen de manifiesto la buena disposición de los comisionados aunque también la mala organización del proyecto. Nada más desembarcar, parte de la comisión, dirigida por su presidente, se dirigió a las montañas cercanas mientras el resto de los científicos trataba de recolectar, sin demasiado éxito, moluscos en la playa. Al día siguiente algunos de los individuos de la comisión se dirigieron a la ciudad de La Laguna, que el director confundió con una laguna,⁸ mientras el resto de los científicos permanecía en Santa Cruz, donde fueron recibidos por algunas personalidades de la ciudad y tuvieron la ocasión de contemplar unas antiguas momias guanches recién descubiertas. Francisco de Paula Martínez y Sáez se lamenta al terminar su estancia en Tenerife y dice:

*... me encontré muy disgustado el resto de la tarde por estar poco satisfecho de mis excursiones; bien es verdad que no fueron dispuestas como yo deseara y que me vi privado de los indispensables recursos...*⁹

La falta de organización de las excursiones, que darían por tanto escasos resultados, se vio agravada por la falta de cooperación del comandante Enrique Croquer y Pavía que, aplicando las ordenanzas de manera estricta, prohibió las preparaciones necesarias para la conservación de las colecciones en el buque.¹⁰ Es más, muchas de las preparaciones serían arrojadas por la borda.¹¹ Juan Isern escribe en su diario:

...He escrito una carta a mi familia, quizá demasiado pesimista, pero ahora mismo lo veo todo negro y, aunque le advierto a mi esposa que callaré muchas cosas para no apenarla, me siento francamente arrepentido de haber dado el paso de embarcarme en esta expedición. Desde los primeros días de navegación he encontrado

⁸ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Diario 10.

⁹ MARTÍNEZ Y SÁEZ, Diario, 31.

¹⁰ ALMAGRO, La comisión científica del Pacífico: viaje por Sudamérica y recorrido del Amazonas (1862-1866), 9.

¹¹ ISERN Y BATLLÓ, El estudiante de las hierbas: diario del botánico Juan Isern Batlló y Carrera (1821-1866), 66.

*amable compañía en los médicos Pérez de Lora y Martínez y el capellán D. Vicente Almendros, y también entre la mayoría de los tripulantes se ha creado un ambiente de cordialidad y afecto que mitiga las molestias de esta vida monótona y fastidiosa, pero lamentablemente no llego a entender los problemas que van surgiendo con el capitán Croquer y nuestro trabajo...*¹²

La falta de cooperación por parte de la escuadra comenzaría entonces pero se prolongaría a lo largo de todo el viaje, abortando los progresos que realizara la comisión científica.

Parece significativo que este dato aparezca publicado precisamente en la relación oficial del viaje, escrita por Manuel Almagro. Encargada por real orden del día 14 de marzo de 1865, esta breve descripción “de pequeñas proporciones y de carácter popular” debía acompañar la exposición pública de las colecciones de tal manera que, privado de cualquier carácter científico, “pudiera ser comprendida por todas las clases sociales, desde el labriego... hasta el rico banquero”.¹³ Son, precisamente, este tipo de narrativas de viaje las que venían a ilustrar imágenes como las realizadas por Rafael Castro, aunque en este caso no formaron parte de la narrativa sino de la exposición que debía acompañar su publicación y la formación de 20 álbumes. En la misma tónica melancólica, Almagro comenta que “... esta comisión, si bien pobre por las cualidades de sus encargados, quizá [sea] preludio de otras mejores ... que saquen a las ciencias españolas de su letargo lastimoso” en un país en el que “la cruz y la espada de los godos reemplazaron el libro y el crisol de los muzárabes [sic]... borrando la senda de las ciencias por dónde venían a España los sabios de todos los países...” y donde “...alguno que otro hombre descuella en las Ciencias Naturales: Mutis, Cabanilles... brillan como astros, pero astros sin satélites, sin firmamento, que andan errantes, dejando gloriosa huella, conocida sólo por pocas personas...”¹⁴. Seguidamente Almagro usa la figura del ave fénix como símil de lo que podría ser la situación de España, una situación de esperanza que espera anuncie el trabajo de la Comisión Científica del Pacífico.¹⁵ Este tono melancólico contrasta enormemente con el utilizado en las narrativas de otros

¹² ISERN Y BATLLÓ, *El estudiante de las hierbas: diario del botánico Juan Isern Batlló y Carrera (1821-1866)*, 62.

¹³ ALMAGRO, *La comisión científica del Pacífico*, 3, 4.

¹⁴ ALMAGRO, *La comisión científica del Pacífico*, 4-5.

¹⁵ ALMAGRO, *La comisión científica del Pacífico*, 5.

viajes coetáneos, que se iniciaron con los mismos fines y que igualmente tuvieron una clara vertiente popular. Tal es el caso, por ejemplo, de la relación del viaje de la fragata austríaca *Novara*, que ya se trató anteriormente. Así, en la introducción de la versión en inglés de esta narrativa, se enumeran los múltiples objetivos de la expedición, realizada “bajo los auspicios de este ilustrado amigo de las ciencias y la libertad, el archiduque Fernando Maximiliano”:

*...la instrucción práctica de nuestra joven y creciente marina; la muestra de la bandera imperial austríaca en aquellos climas distantes en los que nunca ha ondeado antes; la promulgación de tratados comerciales; la ayuda prestada a la Ciencia en la exploración y la investigación así como en la colección de aquellos objetos de Historia Natural que no son sino imposibles de adquirir para el solitario investigador y el establecimiento de correspondencia amistosa entre nuestras propias instituciones y las de aquellas remotas regiones...*¹⁶

Y para finalizar su autor declara:

*... Inspira... a un viajero alemán con un peculiar y noble sentimiento de orgullo y placer que puede mirarse a sí mismo como miembro de una raza a la que parece que ha sido reservada la difusión de una nueva vida sobre la tierra- cuya misión especial parece ser dar a conocer a incluso las tribus más primitivas en el rincón más remoto del mundo las bendiciones de la civilización cristiana, la libertad política, la cultura intelectual, alzándose en pie sobre las ruinas de la esclavitud y el despotismo para proclamar a la gran familia del ser humano universal la llegada de un nueva y primaveral era de fe, libertad y felicidad...*¹⁷

¹⁶“... the practical instruction of our young and rapidly-increasing navy; the unfurling of the imperial flag of Austria in those distant climes where it had never before been floated; the promulgation of commercial treaties; the aid afforded to science in exploration and investigation as well as by the collection of those objects of natural history the acquisition of which is but impossible to the solitary naturalist and the establishment of friendly correspondence between our own institutions and those in remote regions...”. RITTER VON SCHERZER, KARL, ALEXANDER VON HUMBOLDT, BERNHARD FREIHERR VON WÜLLERSTORF-URBAIR, *Narrative of the Circumnavigation of the Globe by the Austrian Frigate “Novara”, (Commodore B. von Wullerstorf-Urbair): Undertaken by Order of the Imperial Government, in the Years 1857, 1858, & 1859, Under the Immediate Auspices of His I. and R. Highness the Archduke Ferdinand Maximilian, Commander-in-Chief of the Austrian Navy*, volumen I (London: Saunders, Otley, 1861-63), IX-X. doi: 10.5962/bhl.title.9159 (consultado el 1 de julio de 2015).

¹⁷“... It inspires... a German traveler with a peculiar and lofty feeling of pride and delight that he can look upon himself as belonging to a race to whom seems to have been reserved the diffusion of a New Life over the earth-whose special mission it appears to be to make even the most primitive tribes in the remotest corner of the world acquainted with the

Mientras la narrativa oficial del viaje hace una introducción general a las Islas Canarias como un lugar privilegiado y describe a sus pobladores originales, algunas de cuyas momias los comisionados pudieron estudiar durante su breve estancia, se lamenta una vez más de tan corta visita que impide realizar un estudio en condiciones de una zona tan interesante para naturalistas y antropólogos.¹⁸ Francisco de Paula Martínez y Sáez es más detallado en su diario y menciona algunos de los aspectos que más les llamaron la atención durante su breve estancia. Así, describe sucintamente las ciudades de Santa Cruz y de La Laguna, con particular atención a algunos de sus rincones y un conjunto monumental que podríamos identificar como el Triunfo de la Candelaria. Asimismo, se refieren a la vegetación y fauna, tanto original como aclimatada, y al entorno geográfico.¹⁹

San Vicente de Cabo Verde

El día 22 de agosto arribaron a la isla portuguesa de San Vicente de Cabo Verde. Durante la travesía los comisionados mencionan haber visto atunes, peces voladores, una tortuga y el fenómeno de fluorescencia marina.²⁰ Ya recuperados de los primeros mareos, disfrutaron de la travesía leyendo sobre cubierta. Francisco de Paula Martínez y Sáez, hombre de profunda fe religiosa, menciona la impresión que le causan las misas en alta mar.²¹

La visita a Cabo Verde es asimismo muy breve, algo menos de dos días durante los cuales las fragatas hicieron carbón. Los comisionados recorrieron los alrededores de la ciudad de San Vicente y se adentraron en la isla en busca de su único manantial. Las excursiones no resultaron demasiado provechosas pues, como indica Marcos Jiménez de la Espada, la isla era escasísima en especies.²² Pero, sobre todo, sus labores resultan una

blessings of christian civilization, of political liberty, of intellectual culture, standing triumphantly on the ruins of slavery and despotism, to proclaim to the great family of universal mankind the advent of a new, a vernal era of faith, freedom and happiness...". RITTER VON SCHERZER, VON HUMBOLDT, FREIHERR VON WÜLLERSTORF-URBAIR, *Narrative of the Circumnavigation of the Globe by the Austrian Frigate Novara*, IX-X.

¹⁸ ALMAGRO, *La comisión científica del Pacífico*, 8-9.

¹⁹ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 29-31.

²⁰ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 32.

²¹ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 31.

²² JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 11.

vez más en fracaso pues existe una falta de organización que impide el éxito de cualquier proyecto. En esta ocasión se pone de manifiesto la falta de un equipo adecuado: se cuenta con los materiales para realizar latas de conservación para los especímenes recolectados pero el armero del buque no se encuentra dispuesto a fabricar estos productos para los comisionados²³. Por otra parte, los comisionados son privados de bote con el que bajar a tierra y estallan en protestas²⁴. La tensión es tal que en su diario Francisco de Paula Martínez y Sáez dice que, ante las críticas del comandante del buque, toma la decisión de permanecer en tierra durante las escalas²⁵. En efecto, los comisionados abandonarán siempre que sea posible el buque alojándose en tierra.

Los comisionados destacan la aridez de las islas y la población de origen africano. Una vez más es el comisionado Francisco de Paula Martínez y Sáez el que más detalles dejó registrados de la escala. Quizá el aspecto que más destacan los comisionados es la población, de origen africano, sus ocupaciones, su religión, su belleza y su carácter moral que, en el caso de las mujeres, provocará más de un comentario. No se conserva ninguna imagen identificada de la visita.

El día 24 a las dos de la tarde abandonan San Vicente de Cabo Verde con destino a tierras americanas.

Conclusiones

Las primeras expediciones científicas que tuvieron lugar en Tenerife y San Vicente de Cabo Verde, donde realizan breves escalas, pone de manifiesto la deficiente preparación del trabajo científico y la falta de colaboración y hostilidad de los marinos hacia el proyecto.

²³ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 33.

²⁴ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 32.

²⁵ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 34.

... *Una cosa, sin embargo, no engaña: la opulenta naturaleza americana. La costa de la provincia de Bahía... es uno de los espectáculos más sorprendentes de que puede gozarse y que el ansia de ver la tierra aumenta en la imaginación [...] Los cocoteros llegan hasta el mar y los gigantes mangos y jacas coronan las cimas de los montes; los bananos crecen como la hierba y la tierra, de un rojo minio, se ve a trechos y por manchas entre aquel verde sombrío. Un olor extraño y embriagador, el olor de aquellos bosques, llegaba hasta nuestros buques y multitud de palmípedas, de formas nuevas para nosotros, volaban tocando la superficie del mar o remontándose por los aires...*¹

Marcos Jiménez de la Espada, *Diario*

Capítulo 5.2

Brasil

Introducción

En ese capítulo se analizará la obra fotográfica y las crónicas de Rafael Castro sobre el Brasil. Este conjunto, que cuenta con la colección adicional del álbum de Río de Janeiro, con el que se obsequió a Pedro II del Brasil, es el más numeroso en el contexto de la Expedición.

El capítulo no sólo permitirá analizar la visión de las ciudades, la naturaleza y la población del Brasil. Se tratará de analizar qué se fotografía, por qué y cómo, y cuál es la contribución personal del fotógrafo a su obra. Mucho más que imágenes de lugares, estas fotografías tratan de expresar el nivel de desarrollo del país, en pleno proceso de modernización.²

Pero, además, la aventura en el Brasil permite conocer algunos pormenores del método de trabajo del fotógrafo y entender el papel de las fotografías en el contexto de las crónicas de *El Museo Universal* y de la narrativa oficial del viaje escrita por el

¹ MARCOS JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario de la Expedición al Pacífico llevada a cabo por una comisión de naturalistas españoles durante los años 1862-1865*, escrito por Marcos Jiménez de la Espada, miembro que fue de la misma, edit. Padre Agustín Jesús Barreiro, agustino (Madrid: Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia e Intervención Militares, 1928), 12.

² Véase: SARA BADIA, "A obra de Rafael Castro y Ordóñez, fotógrafo da Comissão Científica do Pacífico (1863-1865)", *Revista Porto Arte*, v. 15, n. 25 (2008): 92-103.

comisionado Manuel Almagro. Se abordan así algunos temas generales sobre los artistas viajeros y su papel en las expediciones.

No se recogen, sin embargo, las diversas actividades de los científicos, en muchos casos dispares a las labores encomendadas al fotógrafo, que han sido recogidas por Miguel Ángel Puig-Samper en un su tesis doctoral³ y en un reciente monográfico sobre este tema⁴.

El viaje

En sus diarios, los comisionados no inciden de manera significativa en la travesía entre San Vicente de Cabo Verde y Bahía de todos los Santos, la antigua capital de Brasil. El único hecho a destacar quizá es el cambio de rumbo de la *Triunfo*, en la que se encuentran embarcados los comisionados, que debería haberse dirigido a Pernambuco. Con todo, se conservan de esta ciudad y sus alrededores (Olinda) algunas imágenes aunque, sin duda, no pueden ser atribuidas a Rafael Castro dado que el fotógrafo no viajó allí. Las cerca de treinta fotografías, presumiblemente adquiridas en estudios locales (fondo Marcos Jiménez de la Espada, Biblioteca TNT) y sus respectivas copias (MNCN), constituyen un conjunto muy interesante y permiten comprender mejor los imaginarios que se trató de crear durante el viaje. Las imágenes fueron quizá adquiridas por los comisionados al final del denominado “Gran Viaje”, por lo que se deja su análisis para futuros estudios.

El diario que de dicha travesía a tierras americanas mantiene el comisionado Francisco de Paula Martínez y Sáez sí encierra, a pesar de lo anodino de los contados hechos que se relatan, un comentario sobre los métodos de trabajo de gran interés para nuestro estudio. Si se recuerda de un capítulo anterior, la expedición tenía un riguroso reglamento por el que el artista y fotógrafo:

... tendrá a su cargo representar por los medios que se estimen más convenientes los objetos que le designe el Presidente, el cual dará la preferencia a aquellos que pierden el colorido o se deforman por los medios de conservación que se

³ MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, *Crónica de una expedición romántica al Nuevo Mundo* (Madrid: CSIC, 1988).

⁴ MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, “A Comissão Científica do Pacífico no Brasil e o presente fotográfico para Pedro II”, en JANAINA ZITO LOSADA, MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, HELOISA MARIA BERTOL DOMINGUES, *Un álbum para o imperador : a Comissão Científica do Pacífico e o Brasil* (Rio de Janeiro: Mast; Uberlândia: Edufu, 2013), 67-100.

tengan que emplear...⁵

El diario del comisionado comenta:

... Nada de notable ocurrió en este día más que el coger algunos ejemplares de un zoofito muy abundante, al que daban los marineros el nombre de “naos portuguesas” o “carajitos a la vela” [...] Según el examen que hice, valiéndome de los pocos libros que a mi disposición tenía, resultó ser una especie del género “velella”; lo mandé dibujar al fotógrafo y [lo] conservé en espíritu de vino en el que el color azul no tardó en pasar a rojo...⁶

Básicamente, dicha descripción confirma el seguimiento de las instrucciones del reglamento redactado en Madrid. Y ello resulta de enorme interés pues, como veremos a lo largo de este trabajo y ya se ha adelantado en algún lugar, la obra de Rafael Castro no parece adaptarse bien a estas directrices.

Por el contrario, las crónicas e imágenes de Rafael Castro parecen encajar mejor en las dictadas por el Ministerio de Marina a Luis Hernández Pinzón que, a su vez, son un reflejo de los intereses de muchos otros viajes, desde la Expedición Malaspina hasta otros publicados por *El Museo Universal*. Así, el Ministerio encomendaba escribir la historia de la expedición y recoger todos los datos que se pudieran obtener con relación a los “usos y costumbres de los países que se visiten con noticias históricas y estadísticas”⁷. Significativamente, en una de sus crónicas Rafael Castro describe cómo busca hablar con los locales para averiguar los usos y costumbres del lugar.⁸

A día de hoy, se desconoce el paradero de los dibujos que supuestamente debía realizar y al parecer realizó Rafael Castro, por lo que sugiere esta cita, a lo largo de la expedición. Con todo, se conservan en la TNT los realizados a lápiz sobre cartón de unas piezas arqueológicas (ABGH000/200/614, ABGH000/200/615, ABGH000/200/610-616) que le son atribuidos gracias a las referencias en los diarios de los comisionados. Estos dibujos deben ser los mismos que se exhibieron en la

⁵ “Reglamento para el régimen de la comisión de profesores de ciencias naturales agregada a la expedición marítima del Pacífico”, en Miguel Ángel PUIG-SAMPER, *Crónica de una expedición romántica al Nuevo Mundo* (Madrid: CSIC, 1988), 442-43.

⁶ FRANCISCO DE PAULA MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario de don Francisco de Paula Martínez y Sáez, miembro de la Comisión Científica del Pacífico (1862-1865)*, ed María Ángeles Calatayud Arinero (Madrid: CSIC, 1994), 38.

⁷ Archivo Álvaro de Bazán (AGMAB), legajo expediciones, Escuadra del Pacífico, 1862-64. MINISTERIO DE MARINA, “Instrucciones del Ministerio de Marina, Dirección de Armamentos, al jefe de la escuadra Luis H.[ernández] Pinzón”, en PUIG-SAMPER, *Crónica de una expedición* 9-13.

⁸ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico.- A bordo de la fragata *Triunfo*, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá”, *El Museo Universal*, 8 de noviembre de 1863, 354.

Exposición de Objetos del Pacífico, según se deduce de las noticias de las que disponemos.⁹ El volumen del trabajo fotográfico y el hecho de que no sólo los dibujos se encuentren en paradero desconocido (a excepción quizá de este reducido conjunto) sino que existe un cierto silencio documental al respecto sugiere que, si bien se realizaron, fue con carácter secundario.

Esto permitiría definir el trabajo del artista de la expedición como fundamentalmente fotográfico y sugerir que en el proyecto, quizá en una fase posterior, se apostó por esta nueva tecnología como medio de documentación en detrimento del más tradicional dibujo. Es quizá este rasgo, tan novedoso en su época, lo que hace de la Expedición del Pacífico un proyecto tan interesante. Uno de los motivos para adoptar la fotografía como medio de documentación principal podría ser el escaso tiempo del que los comisionados disfrutaron en cada escala. Desde luego se ha escrito extensamente sobre la conveniencia de tomar fotografías por ser comparativamente más rápida su realización que los dibujos, especialmente durante los viajes. Sin embargo, la preparación de un colodión húmedo fuera del estudio resultaba tan compleja que posiblemente la elección entre fotografía y dibujo tuviera más relación con otros intereses, especialmente teniendo en cuenta que Rafael Castro era un dibujante experimentado. Entre los motivos con los que se podría especular para explicar esta elección podría encontrarse la aparente despersonalización y mayor objetividad que aparentemente se busca y que facilita la cámara fotográfica. Debe recordarse que en una expedición científica el uso de instrumentos precisos de mediación con la realidad no sólo era considerado necesario para garantizar una visión objetiva sino que otorgaba prestigio al proyecto, como ya se comentó en un capítulo anterior. En el caso de Rafael Castro, como ya se apuntó en un capítulo anterior, el interés por la captación de la realidad tal y como es parece aún mayor que en otros fotógrafos coetáneos, razón por la que sus fotografías suelen prescindir de estrategias de fabricación y muestran contornos borrosos.

Bahía de todos los Santos

⁹ ANÓNIMO, "Exposición científica del Pacífico (conclusión)", *El Museo Universal*, 21 de octubre de 1866, 331-332; NATALIO CAYUELA, *Memoria que de la Exposición de Objetos del Pacífico presentó a la Excma. Diputación Provincial de Navarra D. Natalio Cayuela* (Pamplona: Imprenta Provincial, 1867), 42.

Visión de la ciudad

La Expedición Científica del Pacífico tocó por primera vez el continente americano el día 9 de septiembre en Bahía de todos los Santos. Tras una travesía de algo más de dos semanas, los comisionados comentan así su encuentro con la naturaleza americana:

*... Una cosa, sin embargo, no engaña: la opulenta naturaleza americana. La costa de la provincia de Bahía... es uno de los espectáculos más sorprendentes de que puede gozarse y que el ansia de ver la tierra aumenta en la imaginación [...] Los cocoteros llegan hasta el mar y los gigantes mangos y jacas coronan las cimas de los montes; los bananos crecen como la hierba y la tierra, de un rojo minio, se ve a trechos y por manchas entre aquel verde sombrío. Un olor extraño y embriagador, el olor de aquellos bosques, llegaba hasta nuestros buques y multitud de palmípedas, de formas nuevas para nosotros, volaban tocando la superficie del mar o remontándose por los aires...*¹⁰

La ciudad genera comentarios igualmente poéticos y evocadores por parte de los comisionados. Si Francisco de Paula afirma "... no me cansaba de admirar el magnífico panorama que presentaba la población..." cuyas casas se veían como "engastadas en masas verdosas", que [por la noche] "parece estar como esmaltado de estrellas",¹¹ por su parte Rafael Castro la describe en *El Museo Universal* como:

*... Un inmenso anfiteatro de verdor, salpicando las blancas casitas, asentadas en los cerritos como otros tantos espectadores que esperan el principio de una fiesta, mirando con los ojos de sus innumerables ventanas...*¹²

Ambos comentarios parecen remitirnos tanto a los conceptos de ensoñación (bananos que crecen como la hierba, olor embriagador que llega hasta los buques, aparición de aves desconocidas), espectáculo (panorama, anfiteatro, fiesta) y objetos

¹⁰ MARCOS JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario de la Expedición al Pacífico llevada a cabo por una comisión de naturalistas españoles durante los años 1862-1865, escrito por Marcos Jiménez de la Espada, miembro que fue de la misma*, ed. Padre Agustín Jesús Barreiro, agustino (Madrid: Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia e Intervención Militares, 1928), 12.

¹¹ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 39 y 42.

¹² CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Río Grande, América del Sur", *El Museo Universal*, 15 de febrero de 1863, 52.

preciosos (casas “engastadas” como las piedras preciosas en las joyas; “esmaltada de estrellas”). Marcos Jiménez de la Espada, más objetivo, comenta:

... La situación de San Salvador es de las más pintorescas del mundo y la forma del terreno y condiciones del clima son tales que han obligado a colocar las casas de una manera [que] el capricho de un buen gusto no hubiera alcanzado apenas...¹³

Uno de los temas más destacados en Bahía de todos los Santos es la ciudad desde su puerto. Se ha reunido un total de siete imágenes procedentes de los distintos fondos que albergan las Colecciones del Pacífico. Este amplio conjunto puede explicarse desde la óptica de las expediciones marítimas, pues los dibujos de puertos, al igual que los perfiles de costa o promontorios e islas, eran temas clásicos en los diarios de los marinos.¹⁴ Sin embargo, también habría que tener en cuenta que la economía brasileña del siglo XIX era fundamentalmente agraria y que su integración en las corrientes internacionales del comercio una vez eliminada la mediación portuguesa con su independencia daría un nuevo incentivo a las funciones comerciales de los núcleos urbanos estimulando el desarrollo de sus puertos.¹⁵ Así pues, reflejar la imagen de su puerto era equivalente a hablar del desarrollo de sus relaciones comerciales, entonces en pleno auge. Significativamente, sólo una de estas imágenes [fig. 5.2.1], la que describe la recién inaugurada “alfandega” o aduana, obra del ingeniero polaco conde André Przewodowski (1799-1879), aparece reflejada en el álbum que los de la comisión ofrecieron a don Pedro II durante su visita.

La fotografía de la nueva aduana, hoy preservada y convertida en un popular mercado para turistas, recoge uno de los aspectos más novedosos del puerto y por tanto se puede entender como un símbolo del progreso de la ciudad. Esta visión positiva explica posiblemente la inclusión de la imagen en el álbum ofrecido al emperador. Pero además, la aduana es también una institución que aparece de manera reiterativa en varios puntos del recorrido de la Expedición. Por ejemplo, la aduana de Pernambuco, en una fotografía adquirida a través de un fotógrafo local es buen ejemplo del interés de los comisionados por este tipo de institución portuaria. La fotografía muestra las nuevas

¹³ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 28.

¹⁴ Las *Philosophical Transactions* publicadas por la Royal Society incluyeron una serie de instrucciones para los diarios de los marinos en lo tocante a la expresión gráfica. Se debían realizar los perfiles de costas, promontorios, islas y puertos, con sus distancias. La habilidad para dibujar fue tan apreciada que se instauró una escuela de dibujo en el Christ's Hospital en 1693. Las vistas marinas y los perfiles de costas fueron considerados esenciales. Véase: BERNARD SMITH, *European Vision and the South Pacific* (New Haven, London: Yale University Press, 1985), 8-9.

¹⁵ Emilia VIOTTI DA COSTA, “Urbanización en el Brasil del siglo XIX”, *Revista de Indias*, vol. 1, n. 33 (1973): 406.

instalaciones desde la distancia que impone al fotógrafo el Forte de São Marcelo, desde el que tomará posiblemente todas las imágenes del puerto de Bahía. En un estricto estilo documental, Rafael Castro sitúa de manera inequívoca el edificio de la aduana en el centro de la imagen. No es, sin embargo, ésta una visión novedosa de la ciudad, su popularidad es evidente si tenemos en cuenta los panoramas realizados por el ingeniero británico y fotógrafo autodidacta Benjamin R. Mulock (Gran Bretaña, 1829-1863) en 1860, y el fotógrafo y pintor francés Jean Victor Frond (Montfauçon, 1821-1881) un año antes¹⁶.

Ya en 1919 el teniente británico Robert Pearce había dejado una perspectiva de la ciudad y su puerto realizada durante su travesía a bordo de la *HMS Favorite*. En general, estas vistas de puertos y ciudades son abundantes entre los artistas viajeros, particularmente los marinos. Resultan especialmente significativas en la colección de dibujos de la Expedición de Alejandro Malaspina. Como se recordará, Malaspina encargó buscar artistas especializados en perspectiva, es decir, especialmente formados para realizar este tipo de vistas.¹⁷ José Cardero, por ejemplo, realiza en Guayaquil una vista similar que recoge en la franja central, al otro lado de un mar salpicado de barcas, la ciudad extendiéndose a lo largo de la línea de costa e incipientemente sobre las colinas. Su título nos informa no sólo de que la vista ha sido realizada según los principios de la perspectiva para dar una imagen realista (y no simbólica) del lugar, sino que abarca la casi totalidad de la parte noble de la misma, en otras palabras, ofrece una visión exacta y completa, por lo que incluso tiende a la panorámica. Para Fernando Aliata, la vista es una minuciosa y completa imagen de la ciudad heredera de las colecciones cartográficas holandesas, que se centran en la representación realista del territorio natural y humano como modo de aproximación al espacio concreto.¹⁸ Sin embargo, es necesario aclarar que más allá de la expedición científica y marítima, este tipo de perspectivas de ciudades aparecen en otros ámbitos, sirva como ejemplo de ello algunas de las ilustraciones que aparecen entre las páginas de *El Museo Universal*.¹⁹ La imagen de la ciudad de Bahía y su puerto, de la que existen dos versiones muy similares [fig. 5.2.2] aunque posiblemente de distinto autor (dadas las medidas),

¹⁶ Entre 1858 y 1862 Víctor Frond se asentaría en Río de Janeiro para, como años más tarde haría John Thomson en China, realizar un libro ilustrado fotográficamente sobre la región, *Le Brésil Pittoresque*, con textos de Charles Ribeyrolles (París, Lemercier, 1860-61).

¹⁷ AMN, ALEJANDRO MALASPINA a Antonio Valdés, 26 de diciembre de 1788, en: CARMEN SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1982), 178.

¹⁸ FERNANDO ALIATA, "De la vista al panorama: Buenos Aires y la evolución de las técnicas de representación del espacio urbano", *Estudios del Hábitat*, vol. 2, n. 5 (1997): 12.

¹⁹ Véase, como muestra, "Vista de la Ciudad de Santarem (Portugal)", de Avendaño (dibujo) y Cibera (grabado), en el número del 30 de mayo de 1857.

constituye un buen ejemplo de este tipo de vista. Como en la mayoría de los casos, también aquí parece existir un claro interés por captar el tráfico marítimo del puerto, signo del potencial económico de la ciudad, lo que aparece reflejado en dos imágenes muy similares en las que además es visible el muro del Forte de São Marcelo (ABGH000/126/526, ACN000/010/168). El mismo interés por el tráfico marítimo parece adivinarse en una tercera vista, muy similar, de Bahía (ACN000/002/036).

Finalmente se observa ya el tradicional interés por captar imágenes de los buques de la escuadra durante su periplo, como evidencia una imagen (ACN000/001/011) que, como todas las demás, fue posiblemente tomada desde la misma ubicación y durante el mismo conjunto de sesiones. En éste, como ocurrirá en muchos más casos a lo largo del viaje, la escasa sensibilidad de las placas al colodión húmedo exige una exposición prolongada, lo que impide la definición de la imagen de los buques sobre las aguas, en constante movimiento. Imágenes como ésta, en las que la larga exposición de la placa impide la definición de los motivos, constituyen un buen ejemplo de las limitaciones de la fotografía de la época. Limitaciones como ésta, o la imperfecta reproducción del color, nos permiten matizar las afirmaciones sobre la idoneidad de la imagen fotográfica realizadas en la época. Una rápida mirada a la revista *El Museo Universal*, en la que se publicarán las crónicas de Rafael Castro acompañadas de algunas de sus imágenes fotográficas y dibujos trasladados al grabado en madera, nos permite observar cómo los buques de la armada contaban con el interés del público, particularmente como resultado de las campañas militares emprendidas por el gobierno español.²⁰

Contempladas como un conjunto, las vistas de perspectiva del puerto y la ciudad de Bahía también introducen otra temática de interés para nuestro estudio, y que se verá a lo largo de este trabajo. Tomadas desde un lugar privilegiado, una plataforma ligeramente elevada y con una visión de 360°, de la que se hablará a continuación, las vistas aportan, aunque de manera un tanto asistemática y tosca, una aproximación a la visión panorámica de la ciudad, que se verá más desarrollada en otros puntos como Río de Janeiro. Sabemos que los comisionados estaban interesados en este tipo de vistas amplias una vez más gracias a las fotografías adquiridas de Pernambuco, entre las que destacan varias tomas, como las dos fotografías complementarias que forman una falsa panorámica de la signatura ABGH000/103/075 [fig. 5.2.3]. Esta visión, como la ya

²⁰ La imagen de la fragata de hélice *Resolución*, que forma parte de la Escuadra del Pacífico, aparece por ejemplo en *El Museo Universal* en su número del 27 de julio de 1862 acompañada de un artículo sobre la Marina española con claros tintes patrióticos.

mencionada de Guayaquil por José Cardero cerca de ochenta años antes, trata de ser una visión completa de la ciudad y su acceso por mar y, posiblemente, como era tradicional en este tipo de imágenes, cumpliera una función auxiliar en la navegación. Se trata, por tanto, de un tipo de imagen de utilidad para la Marina y sugiere que el trabajo de Rafael Castro no se encontraba estrictamente dentro de los límites de lo científico sino que era multifacético y servía los intereses de varios grupos de poder y distintas funciones. Dichos trabajos o colaboraciones no eran en absoluto atípicos, y muchos artistas científicos produjeron múltiples imágenes de interés para los marinos a los que acompañaban.²¹

Estas imágenes son complementarias a un grupo de tres que reflejan las estructuras y la vida del Forte de Nossa Senhora do Pópulo e São Marcelo, lugar desde el que se tomaron las imágenes del puerto de Bahía. Este característico fuerte del siglo XVII estaba entonces siendo restaurado y albergaba una escuela militar de la Marina. Posiblemente de acceso restringido, la presencia de Rafael Castro en sus instalaciones podría ser un buen ejemplo de la colaboración por parte de las autoridades locales, a la que se hace mención en los diarios de los comisionados, las cartas públicas de Rafael Castro en *El Museo Universal* y la narrativa oficial. Dos de estas imágenes, de las piezas de artillería o cañones en activo (BNRJ-17)²² y de un marinero descansando informalmente apoyado en el muro muy próximo a su garita (BNRJ-18), aparecen también en el álbum ofrecido por los comisionados a don Pedro II, que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro. Sin duda la figura de un hombre uniformado posando para el fotógrafo es un artificio, y sirve posiblemente para dotar de escala a la imagen. Se trata posiblemente de un marinero español que en esta ocasión acompañaba al fotógrafo, quizá como asistente, lo que posiblemente convierte la fotografía en un recuerdo. No es la única ocasión en la que aparece una persona próxima al fotógrafo en una de sus imágenes, como veremos más adelante. Pero sí es una de las escasas imágenes escenificadas que tomó Rafael Castro. La tercera imagen [fig. 5.2.4] muestra el escudo de armas imperial del Brasil que aparece en un baluarte del perímetro próximo a una garita, que bien podría ser la misma estructura que se aprecia en la imagen anterior del marinero, siendo por tanto el mismo lugar desde dos perspectivas distintas. Como se irá viendo, la toma de diferentes imágenes desde un

²¹ El artista Sydney Parkinson que acompañó al capitán Cook no sólo realizó varios tipos de dibujos científicos sino también perfiles de costas. Véase: BERNARD SMITH, "European Vision and the South Pacific", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 13, ns. 1-2 (1950): 71.

²² Las firmas de las imágenes de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro aparecen expresadas por el número de página del álbum.

mismo punto será habitual en la obra del fotógrafo. Con todo, la intencionalidad de ambas perspectivas parece diferente, pues esta última imagen combina el escudo de armas con una perspectiva de Bahía que por su punto de vista resulta muy similar a las ya comentadas de la ciudad y su puerto (ABGH 000/100/018; ACN000/001/010). La última ofrece quizá menor información sobre la ciudad al ocupar parte inferior de la imagen el muro y la explanada de la fortaleza; con todo, esta imagen presenta un formato alargado más próximo a la “falsa panorámica” e incluye el escudo de armas como señal identificativa adicional. La “falsa panorámica” aparece representada en varias imágenes adquiridas en Pernambuco (véase, por ejemplo, [fig. 5.2.3]), lo que viene a demostrar el interés por este tipo de imagen.

La elección de esta estructura defensiva para tomar imágenes no parece casual dado que se trata de un lugar de importancia estratégica a la par que emblemático. Según nos relata el comisionado Francisco de Paula Martínez y Sáez el fuerte, era el lugar desde el que se contestaba el saludo de las naves que llegaban a puerto.²³ Esto parece perfectamente plausible teniendo en cuenta la artillería que allí se encontraba instalada. Protagonista de la defensa de la ciudad debido a su ubicación y su doble estructura circular, se convirtió temporalmente en prisión y con el tiempo desarrolló distintas funciones, incluido almacén de pólvora. Pero, más allá de estas consideraciones, la estructura es muy similar a la de un panorama, articulado como un promontorio de forma circular alrededor del cual se despliega una vista en 360°. Por tanto, fue posiblemente concebida por el fotógrafo como una plataforma privilegiada para la observación de la ciudad muy a tenor con el gusto del momento. Y, de hecho, fue el lugar desde el que diferentes artistas habían captado la ciudad durante décadas.

Todavía sin identificar, aunque localizadas en Bahía gracias a la anotación de uno de los comisionados, se conservan dos imágenes de unas edificaciones muy próximas al puerto tomadas desde tierra. Éstas vendrían a completar el registro de la zona baja de la ciudad. De una de ellas (ACN000/012/209) se conserva un positivo, mientras la otra, que se centra en la salida al mar de estas construcciones (ACN000/013/221), sólo aparece representada en la colección del MNCN por su negativo. Con todo, el interés por las estructuras, merecedor de dos tomas ligeramente diferentes, que conjuntamente lograrían mostrar de manera satisfactoria la totalidad del conjunto, sugiere la importancia que la institución albergaba para la expedición.

²³MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 39.

Qué y cómo fotografiar

Resulta difícil saber de qué manera se decidió qué lugares y cómo debían ser fotografiados por Rafael Castro. La opción de mostrar la perspectiva de la ciudad respondía posiblemente a una larga tradición marinera y, sin duda, como se ha visto, la de Bahía contaba con antecedentes. Pero, al margen de estas imágenes, no sabemos exactamente qué criterio se utilizaba para elegir cómo reflejar los lugares o qué temas elegir.

Tradicionalmente la mayoría de los artistas miembros de expediciones, de los que se esperaba un carácter dócil, debía seguir una serie de instrucciones precisas por parte de sus superiores a la hora de realizar su trabajo. El reglamento menciona al marino y naturalista aficionado Patricio María Paz y Membiela en su calidad de presidente de la Comisión como último responsable. Y, desde luego, ello justificaría el uso de un lenguaje visual como el utilizado en las reiterativas perspectivas de la ciudad, tan comunes entre los marinos. Un comentario en el diario personal de uno de los comisionados parece corroborar la idea de que era efectivamente el marino quien ordenaba al fotógrafo qué hacer. Marcos Jiménez de la Espada comenta que “[en Bahía] el fotógrafo, por mandato de D. Patricio, más bien se ocupó de retratos que de vistas interesantes para la Expedición”²⁴. Un comentario muy interesante, no sólo porque nos permite conocer la importancia de Patricio María Paz y Membiela en la toma de decisiones sobre qué fotografiar sino porque lo que Espada considera más prioritario son las vistas.

El conjunto de fotografías de Pernambuco, como otros pequeños grupos de imágenes adquiridos por los comisionados en otros lugares como Desterro, sugieren un patrón. La ciudad latinoamericana parece comprenderse a través de vistas o *vedute* en las que aparecen ciertos edificios emblemáticos de instituciones oficiales o, en ocasiones, lugares de expresión de la cultura local. Pero Marcos Jiménez de la Espada también comenta que una vez realizada la visita de rigor a las autoridades locales en Bahía “pedimos noticias al cónsul sobre los sitios en que mejor podíamos hacer las expediciones”²⁵. Aunque los lugares suelen perpetuarse en una tradición, especialmente mantenida a través de los libros de viajes, la fuente o guía más frecuente entre los

²⁴ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 17.

²⁵ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 31.

viajeros, todo parece apuntar a que la información de primera mano que los representantes diplomáticos españoles y, en ocasiones, los colaboradores locales facilitaron a los comisionados, debió ejercer una importante influencia sobre la elección de los temas a tratar. Ello no impediría que los lugares descritos por los diplomáticos o corresponsales en América no fueran, por sus rasgos sobresalientes o característicos, los mismos que eran tratados en los libros de viajes que ellos o los propios viajeros podían manejar.

Como toda expedición, los comisionados debieron hacer uso de una biblioteca durante su periplo. Estas bibliotecas, que eran diseñadas para cada ocasión, como demuestra la documentación que se conserva de la Expedición Malaspina,²⁶ incluían obras científicas al tiempo que libros de viaje. El MNCN conserva cerca de cincuenta volúmenes bajo la denominación “Colección Comisión del Pacífico” por la etiqueta de época que aparece en la portada de sus ejemplares. Este conjunto de obras, todas anteriores a las fechas de la expedición, parece presumiblemente el utilizado como biblioteca por los expedicionarios, si bien quizá se trata de un pedido que se realizó a su regreso según se recoge en la documentación. Por ejemplo, Marcos Jiménez de la Espada alude a la sinonimia de “Burmeister” que ha consultado,²⁷ autor efectivamente representado en esta colección.²⁸ Esto sugiere que, efectivamente, algunos de los libros que se conservan formaron parte de la biblioteca que llevaban consigo. Con todo, algunas obras mencionadas por los comisionados en sus diarios no forman parte de este fondo. Es, por tanto, posible que la colección de la Comisión del Pacífico no contenga todos los volúmenes utilizados por los comisionados, pero sugiere al menos que el fondo sí fue utilizado por ellos durante su viaje y posiblemente que existían otras pequeñas bibliotecas personales. Sabemos, desde luego, que los comisionados leían durante las travesías.²⁹ Para este estudio, lo interesante de esta hipótesis es pensar que los expedicionarios habrían tenido acceso a varios libros de viajes durante el trayecto. Y así parece probarlo Rafael Castro en algunos de sus artículos, en los que menciona e incluso cita varios libros, acreditando o no al autor. El fondo de la colección de la

²⁶ AMN, ANTONIO VALDÉS a Alejandro Malaspina, 15 de abril de 1789, en: SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, 181.

²⁷ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 36.

²⁸ HERMANN BURMEISTER, *Systematische übersicht die thiere brasiliens, welche während einer reise durch die provinzen von Rio de Janeiro und Minas Geraes gesammelt oder beobachtet* (Berlin: Georg Reimer, 1856), signaturas 1-7775 y 1-7776; HERMANN BURMEISTER, *Handbuch der Entomologie* (Berlin: Theod. Chr. Friedr. Eslin, 1832-1855), signaturas 1-5472,3-6; 5-2985,6-8.

²⁹ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 32.

Comisión del Pacífico incluye algunos, la mayoría de ellos relativos a Brasil.³⁰ De hecho, una de las ilustraciones utilizadas por Johann Baptist von Spix y Carl Friedrich von Martius en su obra *Reise in Brasilien auf befehl Sr. Majestat Maximilian Joseph I König von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820 gemacht und beschrieben* (Munich: M. Lindauer, 1823-1831) muestra similitudes con una imagen de Rafael Castro, como se verá más adelante, lo que sugeriría que Rafael Castro estaría familiarizado con esta obra. El viaje realizado por el príncipe Maximilian Wied-Neuwied,³¹ es también citado por Rafael Castro en sus crónicas de *El Museo Universal*.³² El libro del que disponía la Comisión era el original en alemán,³³ pero el fragmento traducido al castellano incluido en *El Viajero Universal*³⁴ sugiere la posible existencia de bibliotecas personales. Si bien parece el libro de referencia para Brasil, pues también aparece asociado al relato de viajes de otro español, F. de P. Federico,³⁵ el número de expediciones científicas realizadas en el Brasil por parte de varias potencias, como Gran Bretaña, Francia o Austria durante el siglo XIX, fue muy elevado³⁶.

El corazón de la ciudad

La investigación de la ciudad de Bahía parece iniciarse precisamente en las proximidades del puerto recogidas en las perspectivas anteriores, mostrando la articulación de la población en las ciudades alta y baja que es tan característica de este emplazamiento. El hilo conductor de las imágenes de Rafael Castro parece una réplica de la propia experiencia de los comisionados, que siguen la misma ruta para penetrar por primera vez en la ciudad, según describen en sus diarios. Los comisionados comentan su rápido desembarco y búsqueda de alojamiento debido a la imposibilidad de realizar tareas a bordo, tema reiterativo sobre el que también incidirá Manuel Almagro públicamente en su narrativa oficial del viaje. Marcos Jiménez de la Espada explica en

³⁰ De los cinco libros de viajes que alberga la Colección de la Comisión del Pacífico, tres se refieren a Brasil mientras los otros dos se refieren a Chile, Perú y Bolivia.

³¹ MAXIMILIAN WIED-NEUWIED, *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817* (3 vols) (Frankfurt, M. Heinrich, Ludwig Bronner, 1820-1821). El volumen consta de varias láminas en los tomos I y II, pero no parecen en absoluto relacionadas con las fotografías realizadas por Rafael Castro en Brasil.

³² CASTRO Y ORDÓÑEZ "Las Mercedes, América del Sur", *El Museo Universal*, 22 marzo 1863, 91-93.

³³ MAXIMILIAN WIED-NEUWIED, *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817* (3 vols) (Frankfurt, M. Heinrich, Ludwig Bronner, 1820-1821), MNCN, signaturas I-286, I-287 y 2-308.

³⁴ MAXIMILIAN WIED-NEUWIED, FRANCISCO DE CASTELNAU, "Viaje al Brasil", en *El Viajero Universal*, tomo III (Madrid: Librería de Gaspar y Roig Editores, 1859-1862).

³⁵ F. DE P. FEDERICO, "El Brasil: Artículo II", *La América*, 24 de julio de 1859, 9.

³⁶ HELOISA MARIA BERTOL DOMINGUES, "Expedições científicas no Brasil: circulação de conhecimentos 'internacionais' e de objetos científicos 'locais' (séc. XIX)", en ZITO LOSADA, PUIG-SAMPER, BERTOL DOMINGUES, *Un álbum para o imperador : a Comissão Científica do Pacífico e o Brasil*, 107-109.

su diario cómo la ciudad a los pies del cerro, donde rompe el mar, constituye el núcleo primitivo de la misma y que “su aspecto es feo, sucio y ruinoso” por lo que:

... Afligidos los habitantes por las fiebres y otras enfermedades... determinaron cambiar sus viviendas a la cima del cerro... abandonando la parte baja para almacenes, tiendas y escritorios; después, creciendo la población en importancia y riqueza, las casas se esparcieron por los bosques cercanos, se rodearon de jardines y embellecieron los contornos de la antigua San Salvador...³⁷

Francisco de Paula Martínez y Sáez es más explícito aún indicando cómo la entrada en la ciudad a través del arsenal “era muy desagradable, las calles son estrechas, mal empedradas y con aguas sucias que exhalan un olor nauseabundo” mientras que en la parte alta “las calles son anchas en general, largas, regularmente empedradas y aseadas; con edificios de poca elevación, lo que hace que sea muy extensa”³⁸. Rafael Castro le dedica escasas líneas a la población de Bahía y al margen de una apreciación general destaca las cuestas que conectan los dos niveles de la ciudad. Curiosamente, este desarrollo urbanístico en forma de niveles, un tanto pintoresco, aparece en obras de otros artistas viajeros, como Thomas Colman Dibdin (Gran Bretaña, 1810-1893). Existen dos imágenes de Rafael Castro muy similares que muestran la cuesta de la Igreja da Nossa Senhora da Conceição da Praia, o Iglesia de la Concepción de la Playa. Posiblemente esta es la cuesta a la que se refieren los comisionados cuando comentan que subieron a la ciudad alta en sillas de manos por una cuesta “muy pina... tortuosa [y] estrecha”.³⁹ La iglesia, muy visible en varias de las perspectivas de la ciudad, no es sólo eje de la articulación de la misma; la Inmaculada Concepción es la patrona del lugar, y los orígenes de su templo datan de la misma fundación de Bahía, por lo que es un lugar histórico. Si la mirada del fotógrafo no se centra en esta bella basílica es sin duda por la escasa apreciación del estilo barroco que predomina en la época⁴⁰. La mirada del fotógrafo es meticulosa, pues si en una imagen recoge el perfil de la iglesia y de las bonitas vistas de la costa (que mencionan los comisionados)⁴¹ [fig. 5.2.5] toma la siguiente fotografía tan solo unos pasos más hacia adelante centrándose en la cuesta y en el marcado desnivel de la ciudad [fig. 5.2.6]. Es, precisamente, la visión totalizadora

³⁷ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 28-29.

³⁸ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 39 y 40.

³⁹ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 39 y 40.

⁴⁰ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 53.

⁴¹ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 40.

y más estética con la emblemática iglesia y bellas vistas de la bahía la que aparece incluida en el álbum de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro. Quizá si las imágenes anteriores vienen a ilustrar cómo el fotógrafo realizaba varias tomas desde una misma ubicación, en este caso el fuerte de San Marcelo, lo que es característico en este periodo caracterizado por un pesado equipo y la necesidad de revelar las placas expuestas en el mismo lugar, estas otras fotografías sugieren una experiencia personal y una mirada analítica. Se produce imágenes muy similares pero con distintos matices que permiten describir con precisión ciertos aspectos de los temas a tratar que se considera importantes. Una tercera y última imagen (ABGH000/101/024) parece llevarnos hasta el final de esta cuesta y admirar las bellas vistas del encuentro entre el mar y la tierra desde la parte alta de la ciudad, la más moderna, bella y salubre. Desde allí, una vez más, son visibles algunos de los puntos más importantes de Bahía; en esta imagen concretamente parece divisarse la Igreja da Ordem Terceira do Carmo.

Muy próxima a la cuesta de la Iglesia de la Concepción de la Playa se encuentra la zona del antiguo teatro de Bahía (FD1410), destruido a principios del siglo XX. Es interesante resaltar que este edificio ya había llamado la atención de otro artista viajero, Victor Frond. Al parecer, esta plaza fue el destino al que llegaron los comisionados tras subir en silla de manos la cuesta de la Iglesia de la Concepción a su llegada a la ciudad.⁴² Al igual que las aduanas, los teatros fueron instituciones a las que se prestó especial atención en el deambular de la expedición por las ciudades americanas. Existe también en este caso una imagen del teatro de Pernambuco, adquirida a través de un fotógrafo local (ABGH000/104/084, CN003/053/306). Ello viene a corroborar la importancia de este tema, casi siempre presente en el itinerario. Los teatros parecen poner de manifiesto el nivel de desarrollo y sofisticación, y posiblemente son expresión de la civilización de las sociedades. Los teatros se volvieron casi imprescindibles para cualquier ciudad que se preciara de serlo siendo su construcción en América Latina durante la segunda mitad del siglo muy numerosa.⁴³ En torno a ellos se organizó la vida social de la ciudad, tal y como se deduce de un texto sobre Madrid de Pedro Antonio de Alarcón:

... Esto que digo no es opinión exclusivamente mía, sino proverbio ya, que corre

⁴² MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 40.

⁴³ EULALIA RIBERA CARBÓ, "Imagen urbana, nación e identidad: una historia de cambios y permanencias en el siglo XIX mexicano", *Boletín Americanista*, 56 (2006): 211, consultado el 30 de septiembre de 2015, en: <http://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/99431/160119>.

de boca en boca. “Hasta que se abre el Teatro Real, Madrid no es Madrid”.

En vano es que deje de hacer calor; que truene y que llueva; que se abran otros teatros; que se haga la vendimia...

Esta es la gran cita, el gran congreso, la hora solemne en que se toma posesión del cargo de madrileño y se abre la legislatura de la sociedad elegante [...] Ya recibe, ya visita, ya está en la corte...⁴⁴

Pero la fotografía del antiguo teatro de Bahía, el primero dedicado a la ópera en la ciudad brasileña, resulta especialmente interesante por ser una de las imágenes traducidas a grabado y publicadas por *El Museo Universal*⁴⁵ en la que se destaca, con un pequeño texto, la fuente de Colón que se encuentra frente a su fachada. Dicha estatua, cuya identidad no es posible deducir por sus atributos, apenas aparece en otras imágenes de la época por lo que es posible que no resultara relevante e incluso tuviera una vida efímera. Sin embargo, lo interesante es que llamó la atención del fotógrafo y después de la revista que, como se recordará, tenía una vocación nacionalista y patriótica y publicaba regularmente episodios heroicos de la historia de España. Así, quizá, era posible mostrar a los lectores la huella que el descubridor de la corona española había dejado en la historia del Brasil, es decir, un fragmento de la propia historia de España con la que identificarse.

La imagen es también interesante porque permite observar hasta qué punto la fotografía era “optimizada” en su conversión al grabado. Si se comparan ambas imágenes, el grabado es fiel a la fotografía, pero prescinde de los elementos accidentales de la imagen (como una chaqueta sobre el enrejado del conjunto monumental, o el perfil de una niña desdibujada debido a una larga exposición). Mientras el fotógrafo muestra la realidad tal cual era, el dibujante de la revista añade en lugar de estas aberraciones unas nítidas figuras de paseantes burgueses a lo largo de la calle, con las que dota a la ciudad de vida. De esta manera, no sólo corrige las limitaciones técnicas del colodión sino que, siguiendo la tradición del grabado, edita las imágenes que presenta más bellas al público. Era así, a través del grabado, como aquellas imágenes fotográficas “en bruto” eran, por motivos técnicos, trasladadas a la sociedad.

Otra de las imágenes del centro de la ciudad recoge una calle empinada con una

⁴⁴ PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN, “Diario de un madrileño”, en *Cosas que fueron: cuadros de costumbres por D. Pedro Antonio de Alarcón* (Madrid: Est. Tip. Sucesores de Rivadeneira, 1913), 216-217.

⁴⁵ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ (fotografía) Y F. RUIZ (grabador), “Expedición Científica al Pacífico.- Estatua de Cristóbal Colón en Bahía.- Brasil (fotografía de Castro)”, *El Museo Universal*, 16 de agosto 1863, 260.

iglesia, que resulta muy similar a la de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, o Nuestra Señora del Rosario de los negros. De ser así, este sería uno de los raros casos en los que se ha tomado una imagen en un punto aislado de la ciudad, pero ya entonces la iglesia constituía un lugar de visita obligado, como demuestra una imagen similar de Benjamin Mulock tomada en 1859. Sin embargo, es necesario recordar que algunas de las fotografías realizadas por Rafael Castro debieron perderse durante el trayecto⁴⁶ por lo que disponemos de una imagen algo fracturada e incompleta de la obra del fotógrafo de la Comisión en el Brasil. Este hecho nos advierte del peligro de llegar a conclusiones como la anterior, por lo que sólo se puede sugerir que la importancia de este popular rincón de la ciudad justificaría el desplazamiento de tan pesado equipo. Con todo, la fotografía parece haberse tomado desde una perspectiva poco habitual, lo que quizá sugiere una transmisión oral del tema y no familiaridad con la imagen del lugar a través de grabados o fotografías. La iglesia destaca por ser obra, comenzada en 1704, de la Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, constituida por esclavos y libertos de origen africano. Así pues la imagen recoge, sin darle demasiada importancia a la estructura de la iglesia, probablemente lejos del gusto del momento, un lugar emblemático de la cultura africana en Bahía de todos los Santos, tema que parecía interesar al fotógrafo por motivos ideológicos personales, como se irá viendo a lo largo de este trabajo. Finalmente, este conjunto puede completarse con otra calle de la zona nueva de la ciudad, en este caso la Rua Nova do Commercio (ABGH000/100/013).

La imagen de una calle, identificada por varios de los comisionados como “Calle del Paseo Público de Bahía” (ACN000/001/019) muestra en realidad, como apuntan los catalogadores del álbum que se conserva en Río de Janeiro, un edificio: el convento y la iglesia de Nossa Senhora de Conceição da Lapa. La confusión puede deberse a la denominación “Lapa” que se refiere tanto al convento de Bahía como al lugar donde se encuentra el paseo público de Río de Janeiro, que se verá más adelante, y al hecho de que el final de la calle parece que da acceso a unos jardines. Dicho lugar, alejado del resto de los puntos fotografiados, como si tuviera una significación especial era, junto con el próximo Santa Clara do Desterro, el más antiguo convento femenino en suelo

⁴⁶ El número de imágenes que el fotógrafo dice en sus crónicas haber tomado en Bahía de todos los Santos comparado con el total de imágenes realizadas en Brasil hace sospechar que algunas de ellas no llegaron a Madrid. Prueba de ello son quizá las imágenes del Paseo Público de Río de Janeiro (BNRJ-29) o de las casitas inscritas en el acueducto (BNRJ-35), que sólo se encuentra en el álbum fotográfico de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro. De hecho, de regreso en Madrid Rafael Castro se lamenta en una carta de las pérdidas acaecidas durante el viaje. Véase: RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Río Grande, América del Sur”, *El Museo Universal*, 13 febrero de 1863, 52-53; AGA, legajo 14717. RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Instancia de Rafael Castro y Ordóñez en la que protesta por la privación de los derechos de propiedad sobre sus imágenes, de un sueldo por sus trabajos una vez de regreso en España, de la recompensa que les fue prometida antes de su partida, de un lugar para poder continuar con sus labores”, 2 de agosto de 1865.

brasileño. Pero, además, la orden a la que debe su nombre había sido creada con el apoyo de la corona de Castilla, lo que quizá pudiera sugerir otra huella de la presencia española en Brasil. Estas huellas contribuían, sin duda, a la campaña de prestigio nacional que el gobierno anhelaba.

El recorrido por la ciudad de Bahía se acerca a su fin con tres fotografías del Paseo Público, una de las cuales, de manera significativa, fue traducida a grabado y publicada por *El Museo Universal*⁴⁷. Dicha copia (ACN003/060/289) aparece recogida en la colección del MNCN como imagen única y su gruesa textura y aspecto tonal la asemejan a una fotografía de segunda generación (copia de una copia). La fuente que aparece en la imagen, adquirida a la prestigiosa firma francesa J. J. Ducel, había sido instalada en 1862, pocos meses antes de la llegada de la Expedición. Otros elementos de mejora como estatuas o vasos, que aparecerán en las otras fotografías, fueron igualmente instalados por aquellos años y procedían de la también prestigiosa firma francesa N. J. Tronchon. Así pues, las imágenes tratan de captar las significativas mejoras realizadas en este importante parque de la ciudad, cuyos orígenes datan de 1810. El concepto renacentista y aristocrático del paisaje como una naturaleza domesticada en los jardines dará paso a la idea de una naturaleza que entra en la ciudad; los viejos espacios ajardinados se re-configuran e incluyen este nuevo mobiliario urbano.⁴⁸ Las imágenes subrayan así la importancia de la influencia europea en el continente americano, de la que se hará eco el fotógrafo a lo largo de sus crónicas.⁴⁹ Y, por tanto, de la domesticación del paisaje y dominio de la naturaleza. Pero, más importante aún, los jardines son una clara alusión al desarrollo de los estados. Más allá del embellecimiento de la ciudad, los jardines durante esta época se ven también como una necesidad indispensable: proporcionan sosiego y bienestar pero también aire puro y salud en un ámbito cada vez más aislado de la naturaleza.⁵⁰ En palabras de Mariano José de Larra, los jardines públicos tenían influencia sobre la civilización y sociabilidad del país, y eran dignos de las capitales cultas.⁵¹ Así, el ajardinamiento de la ciudad será preocupación constante durante todo el periodo. Esto explicaría por qué los paseos públicos figuran entre los objetivos del fotógrafo de la expedición y son igualmente

⁴⁷ RAFAEL CASTRO (FOTOGRAFÍA), F. RUIZ (GRABADO), "Expedición Científica al Pacífico.- Paseo Público de Bahía en el Brasil (fotografía de Castro)". *El Museo Universal*, 13 de febrero de 1863, 52.

⁴⁸ RIBERA CARBÓ, "Imagen urbana, nación e identidad: una historia de cambios y permanencias en el siglo XIX mexicano", 211.

⁴⁹ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Comisión Científica del Pacífico, 30 junio de 1863", *El Museo Universal*, 20 de septiembre de 1863, 299.

⁵⁰ EVA J. RODRÍGUEZ ROMERO Y JOSÉ MANUEL PRIETO GONZÁLEZ, "Haciendo el jardín de las delicias: ficción y realidad en relación a los ámbitos de recreo público decimonónicos", *Archivo Español del Arte*, v. 70, (1997): 399.

⁵¹ MARIANO JOSÉ DE LARRA, "Jardines públicos", en *Artículos de costumbres*, (Madrid: Editorial Espasa-Calpe S.A., 2006), 261.

visibles por ejemplo en el conjunto de fotografías adquiridas en Pernambuco. La imagen fue fielmente traducida a grabado; sin embargo, como en el grabado del Teatro de Bahía/ Estatua de Colón,⁵² se ha prescindido de una figura masculina indefinida en un plano central, posiblemente situada allí para facilitar la escala, y se ha incorporado en su lugar dos parejas de paseantes vestidas con atuendo burgués. Una vez más nos encontramos ante un trabajo de traducción al grabado que, si bien resulta fiel, optimiza la imagen eliminando y añadiendo elementos a conveniencia. En este caso concreto, fotografía y grabado se centran en la fuente y lo que parece ser el quiosco donde, según nos indica el diario del comisionado Francisco de Paula Martínez y Sáez, tocaron las bandas de la escuadra y de la guarnición⁵³. Por tanto, en cierto modo la imagen recoge un lugar significativo de la propia historia de la expedición. Por su parte, el obelisco que aparece en la imagen ACN000/010/167 conmemora el paso de la familia real portuguesa por la ciudad en 1808. La imagen nos presenta un entorno clásico junto al mar que ya había captado la atención de otros artistas viajeros de la época. Tal es el caso de Victor Frond. Aunque desde una perspectiva distinta, su imagen de la balaustrada y el obelisco desde un plano inferior y con las rampas de acceso repletas de paseantes señalan la relevancia de dicho lugar en el imaginario brasileño. Finalmente, la ubicación privilegiada del paseo público permite ver, una vez más, la ciudad de Bahía en su encuentro con el mar. Así, la imagen ACN000/002/035 recoge temas ya descritos en otras fotografías, como la brusca elevación de la ciudad o el puerto y su tráfico marítimo. Casi imperceptible se observa el Fuerte de San Marcelo, desde el que se han tomado varias de las fotografías de Bahía.

Imágenes de la naturaleza

Quizá de manera complementaria a los jardines públicos se podría hablar brevemente de la naturaleza de Bahía de todos los Santos. Los comisionados comentan con asombro la experiencia vivida por ellos en Itaparica, a la que se dirigen nada más llegar a las costas americanas. Las anotaciones que se conservan en el contexto de las colecciones fotográficas y los comentarios escritos en los diarios de los comisionados

⁵² FD1410/ RAFAEL CASTRO (fotografía) Y F. RUIZ (dibujo?), "Expedición Científica al Pacífico.- Estatua de Cristóbal Colón en Bahía", *El Museo Universal*, 16 de agosto 1863, 260.

⁵³ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 46.

parecen indicar que Rafael Castro no les acompañó en esta expedición.⁵⁴ En general, como se irá viendo a lo largo de este capítulo, a pesar del interés personal que parece demostrar Rafael Castro por la naturaleza, su trabajo fotográfico se limitará a algunos especímenes vegetales. Existe un grupo de dos fotografías de naturaleza sin identificar que, de manera arbitraria, se incluirán en este apartado como “artificio” para explicar el encuentro de los expedicionarios con la naturaleza americana y la falta de sintonía de estas experiencias con la narrativa oficial del viaje y las fotografías de Rafael Castro. La imagen de una laguna y su vegetación [fig. 5.2.7] demuestra claramente que lo que se pretende es documentar una palmera como espécimen vegetal, completa y en el centro de la imagen, lo que no resta belleza a la composición. Otra de las imágenes fue positivada en varias ocasiones y muestra un paisaje similar al de una dehesa y de manera casi imperceptible a un grupo de personas sentadas (posiblemente los propios comisionados y sus colaboradores) al fondo, y unas reses a la derecha. El positivo del MNA (FD1412) presenta la imagen bajo la denominación genérica “Vegetación (América Meridional)”. Una tercera imagen nos muestra posiblemente la comparación entre diferentes tipos de palmeras y la asociación entre vegetales, junto a un muro del jardín botánico de la ciudad [fig. 5.2.8]. Igualmente, las alusiones a la naturaleza de la zona de Bahía en la narrativa oficial realizada por Manuel Almagro se remiten a unos breves y fríos comentarios sobre la “riqueza del suelo” y los recursos naturales de la región (azúcar, café, tabaco, maderas preciosas y palo del Brasil). Añade, sin embargo, que se han aumentado las colecciones de la expedición gracias a especímenes de aves y reptiles, siendo estos últimos “muy numerosos en las cercanías de la población abundando entre ellos las especies venenosas”⁵⁵. Esta es quizá la única alusión a la naturaleza casi paradisíaca de Bahía que llega a través de la narrativa oficial del viaje a la sociedad española, lo que sin duda contrasta con los comentarios realizados por los comisionados en sus respectivos diarios pero permite establecer un paralelismo con las fotografías de Rafael Castro. Estas comparaciones quizá sugieren una lectura personal y privada de la naturaleza llena de entusiasmo, que contrasta con una más serena visión oficial presente en la narrativa oficial del viaje y en las fotografías de Rafael Castro, entre lo anecdótico y lo científico.

Marcos Jiménez de la Espada le comenta con entusiasmo a Mariano de la Paz Graells, su mentor y director del Museo de Ciencias Naturales de Madrid, en una carta

⁵⁴ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 40; MARCOS JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 31-32.

⁵⁵ MANUEL ALMAGRO, *La comisión científica del Pacífico: viaje por Sudamérica y recorrido del Amazonas, 1862-1866*, ed. Lily Litvak (Barcelona: Laertes S.A. Ediciones, 1984), 13.

(publicada en su diario) que le parecía encontrarse en “un país encantado” en el que volaban infinidad de pájaros de... variadas especies... [como] periquitos y crotófagas... que en España sólo había admirado en las estrofas” y que sorprendentemente dejaban acercarse a los comisionados sin huir, como el colibrí, del que dice además que “parecen a primera vista libélulas [y] son tan confiados cuando descansan que puede uno casi tocarlos con la mano”.⁵⁶ La imagen trae a la memoria una de las ilustraciones de la narrativa del viaje de von Spix y von Martius, en las que unos exploradores se encuentran frente a una edénica laguna rebosante de vegetación y pájaros.⁵⁷

Tipos humanos

Antes de abandonar Bahía de todos los Santos es preciso analizar la apreciación que el fotógrafo madrileño realizó de su población. Como se señaló antes, Bahía destaca por su fuerte impronta africana y quizá por ello no resulte extraño que Rafael Castro fijara precisamente su mirada en la población de raza negra. Sin embargo, también las imágenes de una niña indígena, excepcional en el contexto de la colección por su clara perspectiva antropológica, fue tomada en la zona de Bahía. En cierto modo, una de las ideas que subyacen en la obra de Rafael Castro sobre el Brasil es que se trata de un magnífico laboratorio para la aclimatación, un lugar de naturaleza exuberante y edénica domesticado y compartido por personas de diversas razas.⁵⁸ De la población del Brasil, como si describiera un antiguo cuadro de castas, dirá Rafael Castro en sus crónicas, parafraseando los viajes del príncipe Maximilian Wied-Neuwied⁵⁹:

... Diré a Ud que acaso ningún país del mundo reúne como el Brasil más numerosas mezclas de hombres y de razas. La clase que sobresale más es la de los portugueses (“filhos do reino”), luego vienen los “brasileiros” o portugueses criollos,

⁵⁶ JIMÉNEZ DE LA ESPADA a Mariano de la Paz Graells, 2 de noviembre de 1862, en JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 13 y 14.

⁵⁷ “Vögel teich am Rio de S. Francisco”, en JOHANN BAPTIST VON SPIX Y CARL FRIEDRICH VON MARTIUS, *Reise in Brasilien auf befehl Sr. Majestat Maximilian Joseph I König von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820 gemacht und beschrieben* (Munich: M. Lindauer, 1823-1831 https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Reiseatlas_von_Spix_und_Martius#/media/File:Spix_Reiseatlas_original_05.jpg (Consultado el 21 de septiembre de 2015).

⁵⁸ BADIA, “A obra de Rafael Castro y Ordóñez, fotógrafo da Comissão Científica do Pacífico (1863-1865)”, 102.

⁵⁹ VON SPIX, VON MARTIUS, *Reise in Brasilien auf befehl Sr. Majestat Maximilian Joseph I König von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820 gemacht und beschrieben*, consultado el 13 de marzo de 2108 en <https://books.google.es/books?id=3XrkOTakzeEC&pg=PA31&lpg=PA31&dq=ariboco+Maximiliano&source=bl&ots=CvoqDzqWMI&sig=iA2JUGBJ01yThqSGUhhKJJ9dqfwM&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwi74fmJmOnZAhUGVVRQKHTxyAWqQ6AEIKzAB#v=onepage&q=ariboco%20Maximiliano&f=false>, 30.

*los mulatos (mezcla de blancos y negros), los mamelucos o mestizos (de blancos y de indios), los negros de África, los negros criollos, los “aribocos”, nacidos de negros y de indios y, en fin, los indios puros, los cuales unos son “caboclos” o civilizados y otros salvajes o gentiles y “tapuyes”. Pero a toda esta clase de gentes deben añadirse las gentes de Europa, pues se encuentran en todas partes españoles, franceses, ingleses, alemanes, rusos, holandeses, etc, etc...*⁶⁰

“Costumbres de Bahía” (FD1346) recoge la imagen de un carretero con un paraguas, junto a su carreta cargada y su buey, en plena calle. Muy similar, la también denominada por etiqueta identificativa en el MNA “Costumbres de Bahía” (FD1335) muestra otro individuo, esta vez de tipo racial indefinido, sobre una carreta tirada por dos mulas. Especialmente la primera imagen aparece entre los dibujos de otros artistas viajeros del periodo. Ambos títulos, que aluden a las costumbres, sugieren la existencia de lazos entre estas imágenes y el costumbrismo. El costumbrismo es testimonio de un mundo que se percibe en transformación y recoge escenas del natural en un intento de preservar la tradición exaltando lo típico por encima de lo nuevo.⁶¹ Sin duda, estas imágenes aportaban información sobre la vida de otras gentes por lo que posiblemente su objetivo era antropológico. Es necesario recordar que la fotografía antropológica no se hallaba fijada aún, y que fotografías de todo tipo servían para facilitar este tipo de información. Sin embargo, el lenguaje del costumbrismo ejerce una importante influencia sobre el fotógrafo, que cuenta además con un importante referente en *El Museo Universal*, que publica regularmente estas imágenes, muy del gusto del público de la época. Rafael Castro conocía, como se verá a continuación, los principios de la fotografía aplicados a la antropología física, pero las imágenes de personas en su entorno, con sus útiles y desempeñando sus tareas diarias, también aportaba información valiosa a los científicos. El tema del transporte en la ciudad debió llamar la atención de Rafael Castro a juzgar por una tercera imagen, de la que no se conserva su fotografía original y que fue publicada en forma de grabado por *El Museo Universal*. Se trata de una “cadeira” o “silla de manos”⁶². La silla de manos destaca en los comentarios de los comisionados, incluido Manuel Almagro en su narrativa oficial, y también en los

⁶⁰ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición científica del Pacífico, Islas Malvinas o Falkland”, *El Museo Universal*, 5 de julio de 1863, 214.

⁶¹ PERE SUNYER MARTIN, “La idea de la ciudad española en el siglo XIX; las ciudades españolas en la obra de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891).” En CAPEL, H, J. M. LÓPEZ PIÑERO, J. PARDO, *Ciencia e ideología en la ciudad, vol. II* (Valencia: Generalitat Valenciana, 1992), 139-150.

⁶² RAFAEL CASTRO (fotografía), RICO (grabado?), “Exposicion científica al Pacifico-La Cadeira.- (fotografía de Castro), *El Museo Universal*, 1 de marzo de 1863, 68.

dibujos de los artistas viajeros. Francisco de Paula Martínez y Sáez percibe las sillas de manos como dignas de una fotografía,⁶³ mientras también aparecen en uno de los libros de viajes que presumiblemente utilizaron los miembros de la Expedición, el atlas de von Spix y von Martius.⁶⁴ La imagen forma parte de un mosaico con varias escenas de la vida cotidiana del Brasil realizadas en un claro tono burlesco que, en general, muestra a su sociedad desde un punto de vista negativo.

Este tipo de fotografía, en plena calle, era menos frecuente que la elaborada en estudio, en parte porque los fotógrafos eran capaces de controlar allí la toma, escenificación y posado, y el revelado final de la placa en mejores condiciones. Sin embargo, muchos fotógrafos viajeros, como el mismo Charles Clifford, nos han dejado algunas imágenes de tipos populares al aire libre. La larga exposición que en este caso era del todo necesaria dota a estas imágenes de una cualidad teatral, pero que parece que Rafael Castro evitó con éxito a través de composiciones muy sencillas. Las imágenes pueden parecer estáticas, pero no resultan teatrales.

A pesar de su breve estancia en Bahía de todos los Santos, y como ocurrirá en otros lugares del recorrido, Rafael Castro será además capaz de arrendar un estudio fotográfico, según se observa en sus fotografías y corrobora el testimonio del diario de Francisco de Paula Martínez y Sáez⁶⁵. En ocasiones, sin embargo, es también posible que utilizara las instalaciones de su hotel como estudio improvisado, tal y como había sido tradicional entre los primeros daguerrotipistas, que habían adoptado un método de trabajo itinerante. Los comisionados por su parte mencionan el alquiler de varias estancias en los hoteles⁶⁶ y en muchas ocasiones sus trabajos científicos en los mismos,⁶⁷ por lo que no parece extraño que estos se prestaran a albergar tareas profesionales de distinta naturaleza, incluida la fotografía.

Existe un grupo de seis fotografías de hombres y mujeres de origen africano de Bahía que fueron realizadas en un estudio fotográfico. Las imágenes realizadas por

⁶³ "... Para subir a la parte alta de la ciudad hay unas sillas "caderas" gratamente pintadas de azul, colocadas en una tabla oval que está unida por cuatro listones a otra superior y de la misma forma, de la que parten dos varas de madera gruesas y encorvadas que sirven para que dos negros las conduzcan fácilmente; del borde de la tabla superior parten dos telas de lana azul que tienen dibujos de papel dorado que se pegan en varias series. Para entrar en ellas se separan los paños por los lados. Lo extraño de las sillas, la algarabía de los negros para colocar tanto número de personas y lo que llamó la atención nuestra llegada, constituían un espectáculo completamente nuevo en todo para mí y digno de una fotografía..." En: FRANCISCO DE PAULA MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 39-40.

⁶⁴ VON SPIX, VON MARTIUS, *Reise in Brasilien auf befehl Sr. Majestat Maximilian Joseph I Konig von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820 gemacht und beschrieben*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Spix_Reiseatlas_original_64.jpg (consultado el 21 de septiembre de 2015).

⁶⁵ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 47.

⁶⁶ "...Almagro y yo hemos tomado dos alcobas y una sala con dos ventanas y un balcón que dan a la calle y en cuyas rejas se enreda una de esas pasionarias que ahí en Madrid se miman en las estufas..." Marcos Jiménez de la Espada a Adolfo Aguirre, sin fecha, en JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 53.

⁶⁷ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 39.

Rafael Castro durante la Expedición, lejos de composiciones recargadas, se caracterizan precisamente por su gran simplicidad. El fotógrafo se aleja así de sus primeras imágenes, realizadas en el corazón de Madrid, propias de la fotografía de estudio que durante los años del daguerrotipo y posteriormente de la *carte de visite* se caracterizaron por imitar los ambientes aristocráticos de la pintura del XVIII o los interiores burgueses del XIX. Coloca los tipos humanos, acompañados por elementos emblemáticos de su origen racial u ocupación, contra fondo neutro, evitando una escenificación teatral. Pues, por el contrario, el fotógrafo parece buscar una aproximación a la visión directa y al documento, lo que estaría en concordancia con los objetivos de la expedición. No se puede hablar con certeza de fotografías científicas, pero quizá sí de “imágenes políglotas” o multifuncionales. Pues si, en general, las imágenes mantienen un significado abierto que depende en gran medida de su contexto, estas imágenes desprovistas de todo adorno están particularmente “abiertas”. Las imágenes de tipos publicadas por *El Museo Universal* no difieren en cuanto a estilo de éstas, y sin duda no buscaban objetivos científicos.⁶⁸ Pero la petición de una colección completa de fotografías para el Museo de Ciencias Naturales y el Real Jardín Botánico por parte de la Secretaría de la Sociedad Española de Historia Natural para la consulta de lectores y personal de estas instituciones nos alerta de que no estaban exentas de interés científico.⁶⁹ Todo ello ilustra la multifuncionalidad de estas imágenes. Pero es necesario ir más atrás en el tiempo para encontrar el origen de esta representación, pues los tipos contra fondo neutro cuentan con una larga historia y es por ello que aparecen también en muchos de los dibujos de la Expedición Malaspina [fig. 5.2.9]. Es el mismo caso de los especímenes vegetales o animales representados [figs. 5.2.10 y 5.2.11]. Aunque necesario es decir que en ocasiones, como ocurre también en los especímenes animales, existe cierta preocupación por una ambientación más natural. El mismo estilo y preocupaciones se pueden observar en los grabados coetáneos de la célebre *Colección de trajes de España* (Madrid, Miguel Copin impresor, 1777-1788) del cartógrafo y grabador ilustrado Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (1734-1790) [figs. 5.2.12 y 5.2.13] y en las colecciones de tipos posteriores. Se trata, por tanto, de un tipo de representación muy tradicional y que se está produciendo tanto dentro como fuera del ámbito científico. Con todo, algunas de las imágenes realizadas por Rafael Castro muestran un

⁶⁸ Véase, por ejemplo, los dos tipos madrileños del número 15 de mayo de 1857.

⁶⁹ Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura CN0042/764/016. SOCIEDAD ESPAÑOLA DE HISTORIA NATURAL, “Solicitud de un ejemplar de las publicaciones relativas a la Expedición del Pacífico y de la colección de fotografías con destino a las bibliotecas del Gabinete de Historia Natural y del Jardín Botánico de Madrid”, marzo de 1879.

claro interés por elementos propios de la antropología física al situar a los modelos de frente y de perfil. Tal es el caso de la niña indígena Dionisia Patajos [figs. 5.2.14 y 5.2.15] y posiblemente la extraña imagen de dos individuos de raza negra con las manos juntas [fig. 5.2.16], además de un cráneo [figs. 5.2.17 y 5.2.18]. Con todo, no se trata de imágenes inusitadas dado que existen algunos interesantes ejemplos en la Expedición Malaspina, que podrían interpretarse simplemente como una intensa búsqueda de información documental [fig. 5.2.19].

Existe un primer grupo de tres imágenes que, por las instalaciones del estudio, fueron realizadas en un mismo lugar y posiblemente durante una misma sesión. Se trata, en primer lugar, de una joven cargada con una cesta en la cabeza y una pequeña lechera de aluminio (ACN000/006/098). El tema parece relacionado con otra imagen de un joven con la que parece ser su madre, que acarrea a un hijo menor a su espalda envuelto en una especie de chal (ABGH000/102/057). En este caso el joven lleva consigo una lechera de mayor tamaño y un cacillo, ambos de aluminio. Esta última imagen, posiblemente debido al interés que generaban los tipos entre el público, fue traducida a grabado y rápidamente publicada por *El Museo Universal*.⁷⁰ La revista, de hecho, publicaba tipos populares en casi todos sus números por aquellos años. El grabado es fiel a la fotografía aunque no es capaz de captar la expresión de los modelos ni las escarificaciones típicas de ciertas culturas africanas en el rostro de la mujer: la traducción es, en este caso, imperfecta. No será el único ejemplo de tipos humanos de Bahía que publicará la revista, como veremos seguidamente, pues meses más tarde aparecerá también reproducida una imagen de una encantadora vendedora de puntillas, aunque erróneamente identificada como “tipos de Lima”. Aunque prescindiendo del zócalo de cartón, se realizó una tercera fotografía en el mismo estudio, a la que ya se ha hecho mención, de dos hombres, uno de frente y otro de perfil, con las manos unidas [5.2.16]. Esta extraña pose parece obedecer a un interés por el rostro de los modelos. Teniendo en cuenta que ambos hacen uso de la misma indumentaria, se podría apuntar a que esta imagen posiblemente trate de presentar a dos individuos de la misma etnia desde diferentes ángulos, lo que permitiría obtener una importante información en el contexto de la antropología física. El cráneo, sin embargo, permanece oculto bajo un extraño tocado de tela doblada, pero posiblemente este detalle facilitara otro tipo de información con carácter etnográfico sobre el origen y ocupación de estos individuos.

⁷⁰ RAFAEL CASTRO (fotografía), ORTIGO (dibujante?), RICO (grabador?), “Expedición al Pacífico.- Tipos y costumbres de Bahía en el Brasil (fotografía de Castro)”, *El Museo Universal*, 15 de febrero de 1863, 55.

Sus manos unidas podrían haber mantenido a los modelos estáticos durante una exposición larga a una distancia óptima entre sí y respecto al plano de la cámara. Estaríamos entonces con toda probabilidad ante uno de los ejemplos de fotografía con vocación científica realizados por Rafael Castro durante la expedición. Sería sensato pensar que el objetivo de esta imagen fuera una posterior edición en forma de grabado del rostro de los individuos en primer plano, pero dicha imagen nunca se realizó hasta donde se sabe. Sin embargo, este tipo de arreglos es visible en la obra de otros fotógrafos cuyo trabajo está bien documentado, como John Thomson. Muy similar a este grupo es otro conjunto de tres fotografías realizadas conforme al mismo estilo contra fondo neutro completo. Se trata de dos mujeres que, por su atuendo, deben pertenecer a la misma etnia; en uno de los casos la modelo ha sido identificada por los catalogadores de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro con una “quitandeira”, vendedoras ambulantes originarias de la región centro-occidental de África. Dos de las imágenes representan a una misma vendedora en dos poses distintas. Una de las mujeres lleva un cestillo en una mano, que mantiene alzada (ABGH000/102/055 y 056). Como otros modelos anteriores, mira fijamente a la cámara, igual que la vendedora de puntillas que posa en las otras dos fotografías junto a su caja con mercancía de manufacturas de París (BNRJ-4, BNRJ-15). Esta pareja de imágenes destaca por una mayor interpretación de la modelo, que aparece posando junto a sus mercancías con cierta coquetería femenina. Ambas imágenes fueron elaboradas personalmente por Rafael Castro en formato oval.⁷¹ Curiosamente, son las tres imágenes que fueron incluidas en el álbum con el que se obsequió a don Pedro. La encantadora vendedora de puntillas aparece igualmente reproducida en *El Museo Universal*⁷² que la ubica erróneamente junto a un aguador, aparentemente también de raza negra, cuya fotografía no se ha conservado. Sin embargo, es interesante señalar que este error se ha perpetuado durante años y aparece registrado en varias publicaciones. Una vez más, el grabado de la “quitandeira” es fiel a la realidad, pero es incapaz de trasladar la belleza y expresión de esta joven a los lectores de la revista. La visión de Rafael Castro es respetuosa con los modelos, lo que le distingue de muchos otros viajeros de la época, como el muy popular François Auguste Biard, que describe a la población de origen africano como

⁷¹ El formato oval aparece también en algunos de los cuadros al óleo realizados por Rafael Castro.

⁷² [RAFAEL CASTRO (fotografía)], A. PÉREZ (grabado?), “Vendedora de puntillas, Lima”, *El Museo Universal*, 13 de diciembre de 1863, 396.

“salvaje y degenerada” en un ejercicio de autoafirmación francesa⁷³ o incluso el atlas de von Spix y von Martius que manejaron los comisionados.

En una crónica escrita meses después rumbo a Panamá, Rafael Castro nos deja una emotiva descripción de su encuentro con una mulata que nos permite vislumbrar una actitud no sólo neutra sino positiva hacia las personas de otras razas que sin duda debió de influir sobre su visión de los tipos humanos que retrató.

... Aquellas barracas de cañas medio en el aire tienen cierto aire de independencia, de naturalidad medio salvaje, que dan a los hombres una grosería aparente que es a la que deben la bondad de su alma [...] Estos pensamientos me sugirió el paseo por aquellas campiñas, hablando con unos y con otros; ya era un negro con su media lengua, ya un blanco a quien sus desgracias llevaran hasta allí; y una bella mulata, como la que vi en una limpia y aseada barraca. Era una belleza típica, enteramente perfil griego, los labios fuertemente pronunciados como en algunas bocas de las estatuas antiguas; sus formas que descubría su caída camisa blanca y una saya ceñida la hacían parecer una figura medio bíblica, una Rebecca, y cual ésta calmó mi sed, no con agua, sino con una bebida que llaman “guarapo” [...] Mil preguntas le hice de usos y costumbres; era hija de un pescador [...] Admirándome estuve tan singular belleza, que hubiera podido ser un tipo novelesco; aquellos ojos negros de abundantes pestañas, aquel tinte entre oro y cobre, hacían un singular contraste que nunca olvidaré. Quise darle unas monedas y las rechazó; sólo tomó una tarjeta de unas figuras que llevaba en mi cartera. Despedime hasta el día siguiente de Ana, que este era su nombre, y he tenido el sentimiento de no poder volver a ver a mi medio india...⁷⁴

La comparación de la belleza de la mujer con la del arte clásico, o el uso de adjetivos como oro y cobre para describir el color de la piel, resultan significativos y contrastan con las expresiones utilizadas por otros viajeros.

Sin embargo, no realiza comentario alguno sobre la esclavitud, lo que por otra parte caracteriza el trabajo de otros viajeros como Johann Moritz Rugendas, un importante referente en la época. Marcos Jiménez de la Espada realiza el único comentario que conocemos sobre la esclavitud en una de sus cartas privadas y dice al

73 Véase: ANA LUCÍA ARAUJO, *Brazil through French Eyes: a Nineteenth-Century Artist in the Tropics* (Albuquerque; The University of New Mexico Press, 2015).

74 RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico.- A bordo de la fragata *Triunfo*, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá”, *El Museo Universal*, 8 de noviembre de 1863, 354.

respecto:

*La esclavitud desaparece del Brasil a pasos agigantados; la trata de negros está terminantemente prohibida y los esclavos pueden fácilmente adquirir su libertad. Tan luego como la consiguen son expulsados del imperio salvo en determinadas circunstancias, en que adquieren derechos de ciudadanía tomando las armas o ejerciendo una industria cualquiera. La expulsión es necesaria porque los brasileños se iban ennegreciendo demasiado [...] ¡Y qué fatal es para la belleza y para la robustez del cuerpo esa maldita mezcla! En Bahía de todos los Santos... he podido observar esos efectos mejor todavía... no hay una mestiza ni un mestizo, particularmente en la tercera generación... que sean agradables de fisionomía o sanos de cuerpo. El aire de su cara es profundamente melancólico y parecen estar siempre tristes por no ser enteramente blancos...*⁷⁵

El recorrido por los tipos de origen africano del Brasil llega a su término con un interesante dibujo de dos objetos de madera, de posible uso religioso, bajo la denominación “macana pequeña de adorno (chimpava) comprada en Río de Janeiro y procedente de Gabón”,⁷⁶ que publica erróneamente *El Museo Universal* como objetos de los indios del Brasil⁷⁷. Ambas piezas se conservan actualmente en el Museo de América (números de inventario 16.794 y 13.403 respectivamente), y sus dibujos son con mucha probabilidad atribuibles a Rafael Castro, aunque la revista no se los acredite en esta ocasión. Sin duda expresan un interés y una sensibilidad por las culturas materiales de otros pueblos, incluyendo los afro-americanos, no sólo por parte del antropólogo de la expedición sino también del artista, que incluye piezas de interés étnico en sus crónicas⁷⁸. Ambos objetos son singulares en las colecciones españolas y europeas debido a su carácter novedoso al entrar en los museos con la intención,

⁷⁵ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 56.

⁷⁶ ARACELI SÁNCHEZ GARRIDO, ANA VERDE CASANOVA comisarias, *Historia de un olvido: la Expedición Científica del Pacífico* (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría de Estado y Cultura, 2003), 214.

⁷⁷ [RAFAEL CASTRO (fotografía)], “Comisión Científica del Pacífico.- Objetos de los indios del Brasil tallados en madera”, *El Museo Universal*, 12 de julio de 1863, 221.

⁷⁸ [RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ], “Comisión Científica del Pacífico, gorra o casco de plumas de colores, cabeza momificada de los indios del Brasil”, *El Museo Universal*, 5 de julio de 1863, 213. Aunque sin acreditar a Rafael Castro, como en otras ocasiones, el fotógrafo comenta en sus crónicas que “... como Ud verá por el dibujo que le remitimos esta especie de gorra tiene cierta gracia, y la realza el color de las plumas amarillas, azules, verdes y encarnadas [...] Saben conservar momificadas y muy bien las cabezas de los individuos de sus familias, y de los indios del interior se remite también un cráneo con sus correspondientes adornos en las orejas, como demuestra el dibujo adjunto...”. En: Rafael Castro y Ordóñez, “La Expedición Científica del Pacífico, Islas Malvinas o Faulkland” *El Museo Universal*, 5 de julio de 1863, 214.

reconocimiento y particularidad de ser piezas afro-americanas.⁷⁹ Pero sin duda la sociedad española parecía demandar información etnográfica a juzgar por las piezas de varias culturas incluidas por *El Museo Universal* en varios de sus números.⁸⁰

Existe una séptima imagen de una niña acompañada de una anciana en un estudio acondicionado en forma de interior burgués (ABGH000/102/053) que, aunque tradicionalmente atribuida a Rafael Castro, posiblemente fuera adquirida durante el viaje por Marcos Jiménez de la Espada, a cuya colección pertenece el único positivo que se conserva. La copia, con la inscripción en portugués “negrina i tarda”, es decir, niña negra y retrasada, apunta asimismo a este origen local. El tamaño, aunque compatible quizá con los formatos utilizados por el fotógrafo (que fluctúan algunos centímetros), lo mismo que su estilo, parecen apoyar esta otra autoría. Y, como se verá a lo largo del trabajo, no constituye en absoluto una excepción, pues existen varias imágenes erróneamente atribuidas a Rafael Castro. Tal era la importancia de las imágenes fotográficas en el viaje; el príncipe Maximilian Wied-Neuwied asegura en su clásico texto: “Yo hubiera querido que fuesen reproducidos por el pincel de un pintor distinguido [aquellos puntos de vista deliciosos] a fin de poderlos recordar mejor en lo venidero.”⁸¹

El caso de la niña indígena Dionisia Patajos (por su pertenencia a la etnia Pataxós)⁸² [figs. 5.2.14 y 5.2.15] es similar al de los dos individuos de origen africano que posan con sus manos unidas [fig. 5.2.16]. Para Rafael Castro, supone uno de los escasos contactos con los indígenas del Brasil, de los que hablará sin embargo extensamente en sus crónicas de *El Museo Universal*. Los comentarios que Marcos Jiménez de la Espada realiza en su diario personal nos permiten reconstruir el encuentro con la niña, aunque no existe mención a la presencia del fotógrafo:

... *En casa de Mr. Lacerda. Fuimos a tomar las medidas del cráneo de una niña patacho de ocho o diez años recogida entre los muertos, después de un combate de los de su tribu con otra enemiga [...] Lloró al principio, pero se echó a reír así que vio a Almagro ponerse el cefalómetro. Después, se lo dejó aplicar sin moverse y demostrando*

⁷⁹ SÁNCHEZ GARRIDO, VERDE CASANOVA, *Historia de un olvido: la Expedición Científica del Pacífico*, 214.

⁸⁰ Por citar algunos ejemplos coetáneos, *El Museo Universal* incluye una figura china del Museo Etnográfico de Madrid en el mismo pliego que publica las imágenes del aguador y la vendedora de puntillas fotografiados por Rafael Castro y Ordóñez. Véase: *El Museo Universal*, 13 de diciembre de 1863, 396. Asimismo, publica otras figuras muy similares procedentes del mismo museo junto al grabado de la Rua D'Ouvidor fotografiada por el artista de la Expedición. Véase: *El Museo Universal*, 8 de noviembre de 1863, 357.

⁸¹ WIED-NEUWIED, DE CASTELNAU, “Viaje al Brasil”, *El Viajero Universal*, tomo III, 402.

⁸² Los pataxós, de la familia lingüística maxacali, son un pueblo indígena que cuenta actualmente con un escaso número de individuos ubicado al sur de la ciudad de Bahía en varias reservas.

*mucha resignación...*⁸³

En este caso se ha optado abiertamente por un primer plano del rostro y por dos tomas distintas, una de frente y otra de perfil. En su montaje original en el álbum con el que se obsequia a don Pedro, muy interesado en la antropología, Rafael Castro las presenta editadas juntas y en formato ovalado, como haría también John Thomson en su magnífico libro sobre China. Una junto a la otra, las dos fotografías permiten una visión total del individuo retratado muy útil desde la perspectiva de la antropología física. El perfil ha sido tomado desde más cerca y presenta más detalle. Ciertamente, era el perfil de los rostros el que mayor información podía aportar a un científico en una época en la se creía que los relieves del cráneo eran capaces de expresar las capacidades intelectuales y la psicología de los individuos. Y, de hecho, sólo se conserva el negativo de la imagen frontal de la niña en las colecciones españolas, lo que sugiere que la mayor información podía obtenerse del perfil, del que por el contrario se conservan dos copias. Con todo, es interesante que la imagen frontal de la niña resulta muy similar a uno de los tipos indígenas del libro de viajes de von Spix y von Martius [fig. 5.2.20], lo que sin duda sugiere una vez más que Rafael Castro conocía la obra. Esta imagen de un *miranha*, más próxima a un retrato, quizá alude a una niña indígena rescatada por los exploradores y trasladada a Munich. La historia de ambas niñas, con claros paralelismos, podría quizá haber inspirado a Rafael Castro a utilizar una fórmula similar de representación. Como ocurre en esta imagen, las fotografías de Rafael Castro muestran una visión humanizada de la niña, también visible en “retratos” de la Expedición Malaspina, muy similares [véase fig. 3.77]. Con todo, el paralelismo con las imágenes de esta expedición no implica, al parecer, un conocimiento de sus fondos, que quedaron en el olvido durante muchos años, sino quizá una misma sensibilidad. En franco contraste, Marcos Jiménez de la Espada comenta el rostro de Dionisia en los siguientes términos:

... Es de color negro sucio. Su musculatura es muy blanda (flasque) y bien desarrollada. Cráneo muy desarrollado posteriormente y estrecho en la parte anterior. Pelo largo, negro, abundante, sedoso y “plat”; ojos negros muy hermosos aunque oblicuos; nariz chata, circunstancia rara en la raza india. Labio superior convexo, boca corta, distancia entre los ojos muy grande y la nariz apenas sobresale en ese punto.

⁸³ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 33.

*Cara en general muy desarrollada y hocico saliente [...] Cara muy redondeada inferiormente...*⁸⁴

Nótese cómo el comisionado incluye adjetivos como “sucio” para describir el color de la piel de la niña y especialmente el detalle del “hocico saliente” más propio quizá de la descripción de un espécimen animal que de un ser humano (nariz y boca). Una vez más los comentarios en su diario de Marcos Jiménez de la Espada nos permiten reconstruir las creencias en torno a las distintas razas existentes según la ciencia del momento y obtener así una lectura de la época de la imagen de esta niña:

*... Sólo arrojaba un grito inarticulado y salvaje cuando Mr. Lacerda la vio por primera vez. Está marcada hacia el hipocondrio izquierdo con un hierro como los caballos y esta señal es la de su tribu. Son antropófagos. Recién cogida la niña se abalanzaba a la carne cruda y la comía. Todavía hoy la come con mucho placer [...] Es de las tribus más estúpidas de entre los indios. El aspecto de la niña es triste y pensativo...*⁸⁵

En una carta privada se reafirma en la visión salvaje de estos indígenas, de los que dice:

*... Los indios, sin embargo, se muestran siempre rebeldes, y su raza no es de tan blanda condición como aquella que sometimos, y nuestros descendientes siguen atrayéndose, al otro lado de los Andes...*⁸⁶

Por su parte, Rafael Castro y Ordóñez le dedica a los indígenas del Brasil un extenso fragmento en dos de sus crónicas. La narración, con un carácter didáctico, está llena de observaciones detalladas que no se corresponden en términos generales con la prosa ligera que suele utilizar el fotógrafo. Y, en efecto, se trata en gran medida de la cita textual de varias obras, destacando la del príncipe Maximilian Wied-Neuwied, al parecer contrastadas con las propias observaciones personales del fotógrafo. Se podría sugerir que, como de hecho ocurrirá en otras ocasiones, se trataba de una iniciativa de *El Museo Universal*. Tales transformaciones por parte del editor, cuyo objetivo era

⁸⁴ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 33.

⁸⁵ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 33.

⁸⁶ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 57.

atraer el interés del público, no tienen nada de extraño en el mundo de la publicación de la narrativa de viajes, tanto en lo que se refiere a dibujos como a textos. La narración de viaje del príncipe alemán era parte del tercer volumen, dedicado al continente americano, de *El Nuevo Viajero Universal*, “enciclopedia de viajes modernos, recopilación de las obras más notables sobre descubrimientos, exploraciones y aventuras, publicadas por los más célebres viajeros del siglo XIX”, que lanzarían los mismos editores bajo la supervisión de Nemesio Fernández Cuesta entre 1859 y 1862. Aunque el viaje del príncipe también contaba con ilustraciones, la similitud con la obra de Rafael Castro es menor. La edición del texto por parte de la revista parece aún más probable si se tiene en cuenta que Nemesio Fernández Cuesta se mostraría crítico con el estilo tan personal de Rafael Castro y Ordóñez⁸⁷, pero en este punto todo son conjeturas. Sea como fuere constituyó una información, complementaria a las imágenes, que nos interesa destacar aquí. El fotógrafo, que sólo menciona de pasada a los *pataxós*, etnia a la que pertenece Dionisia Patajos, se extiende en relación a los indígenas y más concretamente a los botocudos. De ellos dice que fueron los más temidos por ser antropófagos y “por ser los más feroces, los más groseros y los más terribles”, pero que en los tiempos modernos se encontraban ya rechazados en sus selvas, donde viven tranquilos. Reproduce el debate sobre las regiones en las que se encuentran ubicados, y comenta su organización jerárquica. Explica asimismo cómo su nombre tiene su origen en los “bodoques” o taponos de barrica con los que llenan los orificios que se practican en boca y orejas que les deforma gradualmente la cara haciéndola “espantosamente fea”. También incluye el nombre de este pueblo en su propia lengua y aclara que el dado por los portugueses les desagrada enormemente. Esta descripción es significativamente diferente de la utilizada por otros comisionados con relación a los indígenas:

... La naturaleza ha dotado a los “botocudys” de un exterior ventajoso porque son mejor formados y más bellos que los demás “tapuyas”. Generalmente son de estatura mediana y algunos la tienen muy grande; robustos, encarnados, musculosos, tienen generalmente el pecho y las espaldas anchos y sin embargo son bien proporcionados, los pies y las manos los tienen pequeños. Lo mismo que las otras tribus

⁸⁷ A juzgar por una de las cartas abiertas de Rafael Castro en *El Museo Universal*, que hace mención a ciertas observaciones que se le han hecho sobre sus escritos por parte de Nemesio Fernández-Cuesta, parece evidente que existían discrepancias entre el fotógrafo y la dirección de la revista. Para Diego Chozas Ruiz-Belloso, que ha realizado un extenso estudio sobre la literatura de viajes en *El Museo Universal*, el director literario deseaba que Rafael Castro incluyera descripciones elaboradas de los lugares visitados y no, como define este autor, una crónica de emociones y sentimientos con pinceladas impresionistas sobre edificios o poblaciones. Véase: DIEGO CHOZAS RUIZ-BELLOSO, “La literatura de viaje en *El Museo Universal* (1857-1869).” (Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2014), 108-110.

*de los indios tienen los rasgos de la cara fuertes y generalmente los huesos de los pómulos anchos, la cara algunas veces un poco aplastada pero bastante regular. La mayor parte tiene los ojos pequeños; los otros los tienen grandes, negros y vivos. Los labios y la nariz son muchas veces un poco gruesos. Se dice que se encuentran en algunas ocasiones entre ellos ojos azules [...] lo que no es cierto. Los “botocudys” tienen la nariz corta, generalmente derecha y ligeramente encorvada; muchos tienen las ventanas un poco anchas; muy raros la tienen saliente. Por lo demás, se encuentran entre ellos diferencias de semblante tan numerosas y tan pronunciadas como entre nosotros, aunque los caracteres o rasgos fundamentales generalmente semejantes. La inclinación de la frente hacia atrás no es un carácter distintivo muy suyo. Su color es un moreno rojizo, ya tanto más claro o más oscuro; algunos individuos son también casi blancos completamente con un tinte rojo sobre las mejillas; yo no he visto entre ellos ninguno con la piel tan negra como dicen algunos escritores [...] Tienen los cabellos fuertes, negros como el carbón, duros y lacios; los demás pelos del resto del cuerpo los tienen muy claros [...] Tienen los dientes bonitos y blancos...*⁸⁸

Esta descripción, muy detallada, presta solidez a la crónica, que en esta ocasión sí menciona, aunque de pasada, la fuente de la que toma esta extensa cita. Aunque prestada, la cita que aparece asociada al testimonio de Rafael Castro destaca por su carácter positivo. De estos indígenas se dice que la naturaleza les ha dotado de armonía y belleza. En cierto modo las palabras utilizadas rompen el extrañamiento respecto al otro, que acerca a nosotros. Así dice, por ejemplo, que el color de la piel no es tan negro como dicen muchos escritores, o más significativamente que existen diferencias entre ellos como entre nosotros, que no son todos iguales (como podría parecer en los animales). En otros lugares de su texto el príncipe Maximilian Wied-Neuwied se muestra más crítico con los indígenas, que juzga dominados por sus instintos, coléricos, celosos y perezosos.⁸⁹ Todo ello sugiere una cuidada selección de la información con vistas a una aproximación muy descriptiva pero también neutra o incluso positiva hacia los tipos locales, lo que contrasta con muchas de las percepciones de la época, teñidas por un racismo imperante. Dicha aproximación también parece brillar en las fotografías realizadas por Rafael Castro quien, como se ha visto, parece mostrar una descripción con cierta tendencia a ver el lado humano. No será, sin embargo, la única descripción

⁸⁸ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La Expedición Científica del Pacífico: Las Mercedes, América del Sur”, *El Museo Universal*, 22 marzo de 1863, 93. Tomado de: WIED-NEUWIED, DE CASTELNAU, “Viaje al Brasil”, 403-404.

⁸⁹ WIED-NEUWIED Y DE CASTELNAU, “Viaje al Brasil”, 406.

de los indígenas del fotógrafo.

En una crónica posterior, realizada durante su estancia en las islas Malvinas o Falkland, Rafael Castro y Ordóñez describe, una vez más basándose en sólidas fuentes, entre las que destaca una vez más el libro de Maximilian Wied-Neuwied, en concreto su traducción al castellano, la cultura de los indígenas que habitan en las cercanías de Río de Janeiro. En lo que parece ser una observación personal, Rafael Castro describe la imagen de sus asentamientos en forma de chozas de madera y argamasa y techumbre cubierta con hojas de cocotero. “Tienen su casas esparcidas en medio de bosques de naranjos, de bananeros y de otros árboles cargados de frutas riquísimas.”⁹⁰ Si esta imagen parece transportarnos a una idílica arcadía, Rafael Castro dota además a los indígenas de una mirada inocente:

... Esta reunión de hombres morenos, todos desnudos, presenta un golpe de vista muy singular e interesante; hombres, mujeres y niños estaban juntos los unos con los otros, y nos contemplaban con un aire curioso y tímido. Todos se habían puesto lo mejor que habían podido [...] Muchos hombres y algunas jóvenes habían prodigado el color para pintarse; tenían puntos rojos en la frente y los carrillos y también rayas rojas en todo el rostro...⁹¹

Rafael Castro describe además de manera completa la cultura material de estos indígenas, que trabajan la arcilla sin rueda produciendo una serie de piezas con la que completan un sencillo ajuar doméstico. Describe también el uso del arco y la costumbre de momificación, que ilustra con un dibujo publicado en la misma crónica del que no se conserva fotografía. Relaciona la belleza de los adornos y el nivel de civilización haciendo un juicio positivo del arte étnico:

... En el interior, sin embargo, se hallan algunas tribus o más salvajes aún o que saben engalanarse con más gusto a la par que extravagancia llevando gorras de plumas con unas grandes caídas detrás de las que se envían algunas a España y tejidos de plumas y de algodón más o menos bonitos para servirles de taparrabos...⁹²

⁹⁰ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La expedición científica al Pacífico: Islas Malvinas o Falkland”, *El Museo Universal*, 5 de julio de 1863, 214.

⁹¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La expedición científica al Pacífico: Islas Malvinas o Falkland”, 214.

⁹² CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La expedición científica al Pacífico: Islas Malvinas o Falkland”, 214.

Estas gorras con plumas son, asimismo, reproducidas a partir de un dibujo por *El Museo Universal* en la misma crónica. En general, la descripción, suponemos muy basada en obras anteriores, que referencia de manera un tanto ambigua, recoge en pocas líneas aspectos importantes de la cultura indígena que mira desde el interés sin dejarse influir por las corrientes racistas del momento.

Estos tipos humanos son, en cierta manera, complementados por unas imágenes, de frente y de perfil, de un cráneo humano de un museo de Bahía (ACN000/015/277 y ACN000/015/276). Como Dionisia Patajos, el cráneo es presentado destacando, según puede apreciarse en el negativo, completamente retocado por medios químicos, el relieve del perfil, portador como hemos visto de la mayor cantidad de información científica para los naturalistas de la época. El cráneo, cuya mandíbula quizá no pertenezca al mismo individuo, muestra características morfológicas muy definidas, como un macizo facial marcadamente plano y arcos supra ciliares muy desarrollados. La mandíbula, por su parte, muestra asimismo un fuerte prognatismo. El cráneo parece presentar así ciertas anomalías, motivo quizá por el cual interesó a los miembros de la comisión, aunque lógico sería pensar que se tratara de una muestra de un espécimen indígena.

El ámbito rural: fotógrafos locales

Cabe destacar muy brevemente la imagen de la población rural de “Villa do Cup” (ACN001/012/324) que las anotaciones de los comisionados ubican en la zona de Bahía de todos los Santos, aunque esto no ha podido ser verificado. En todo caso, si bien las medidas podrían ser compatibles con las de las placas utilizadas por Rafael Castro, que en este caso no se conservan, la factura de esta atractiva imagen parece diferir del resto del conjunto. Como elemento a destacar se podría mencionar el celaje, retocado sobre el negativo. El fotógrafo lleva así a la fotografía más allá de sus limitaciones y dota a la imagen a través del artificio de un mayor realismo. Con todo, una observación minuciosa nos permite observar varias figuras desdibujadas por la larga exposición de la placa. No parece característico de Rafael Castro realizar intervenciones semejantes, especialmente con objetivos estéticos, sobre los negativos que, en cualquier caso, debían carecer de todo artificio para mostrar la verdad. Por último, la imagen muestra en el margen inferior izquierdo un número “33” invertido, sin duda grabado

sobre el negativo. Dichas marcas eran propias de la fotografía de estudio de la época y servían para la comercialización las imágenes. Así pues, la inexistencia de negativos, la diferencia de estilo y el hecho de que la imagen además presenta una numeración sugiere la adquisición de sendas copias en un estudio local. Se verán muchos más ejemplos de placas numeradas a lo largo de este trabajo.

La travesía a Río de Janeiro

La travesía hasta la ciudad de Río de Janeiro no tiene tampoco, como en el caso anterior, casi ningún hecho destacable, a excepción quizá de la caída al agua de dos hombres, que se logró rescatar.⁹³ Sin embargo, se perpetúan los ya comentados problemas que surgieron entre los marinos y los naturalistas.

Según relata Francisco de Paula Martínez y Sáez, nada más salir de Bahía de todos los Santos les fue puesto un guardia con sable en mano para impedir que se sentaran sobre cubierta, como venían haciendo, limitando sus actividades a paseos por la proa. Asimismo, continuó la prohibición de recolectar especímenes, en este caso aves que, siguiendo una nube de mariposas nocturnas, se aproximaron al buque. La ira del comandante al venirse abajo la puerta del camarote de Rafael Castro por el viento también produjo miedo entre los marineros encargados de asistir a los comisionados, que dejaron de prestarles los servicios necesarios y solicitaron ser relevados de estas funciones.⁹⁴

Las dificultades a la hora de realizar los trabajos son también públicamente expuestas, aunque de una manera pausada y con relación a otros motivos, por el fotógrafo. Si bien tranquiliza a la opinión pública asegurando el éxito de la labor de los expedicionarios, llama ya la atención sobre la brevedad de las estancias y la dependencia de la escuadra, así como sobre los defectos en la organización del personal.

... En Río de Janeiro, si la comisión no hubiera tenido que ir con la escuadra, podría haber hecho mucho más, aunque debemos decir que todos trabajan a cual más y que todo se les hace poco para remitir a nuestra patria. La colección de pájaros tiene ya más de mil ejemplares; en particular es bellísima la de pajaritos moscas [sic] tan

⁹³ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 42.

⁹⁴ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 51-52.

*abundantes en el Brasil; más pájaros se hubieran mandado pero un solo preparador no es bastante siendo errónea la idea de que un naturalista es un cazador...*⁹⁵

A las dificultades para realizar trabajos durante la travesía se añade las duras condiciones del viaje. Martínez y Sáez vuelve a relatar, al igual que en otros momentos anteriores, cómo durante una tormenta “entró agua en mi camarote en abundancia; aún cerrada la porta del cañón, todo se mojaba [...] Dormí mal y con frío a causa de la humedad...”.⁹⁶ Marcos Jiménez de la Espada no llega a desnudarse durante días debido al mareo que le produce la navegación.⁹⁷

La llegada a Río de Janeiro

La llegada de Río de Janeiro, el 6 de octubre de 1862, es expresiva, al igual que en el caso anterior. “El espectáculo de la bahía es grandioso, indescriptible”⁹⁸, comenta Marcos Jiménez de la Espada, que describe en una carta personal el relieve de la costa:

*... Cambia a cada instante el aspecto general de la tierra con la dirección tortuosa del buque; ya se aproximan unas a otras las montañas; ya se apartan, se doblan, pliegan o despliegan [...] Entonces es cuando se ve destacarse majestuosamente sobre el cielo... la serie de cerros cuyos perfiles reunidos engendran el más caprichoso contorno [...] Es el de un cuerpo inmenso tendido sobre el mar [...] Le llaman aquí El Gigante y los poetas brasileños han apostrofado más de una vez al titán americano en sus poesías...*⁹⁹

Sin embargo, destaca también a la llegada la voluntad de despliegue del pabellón español que, si se recuerda, era uno de los objetivos primordiales de la Expedición al Pacífico. Así, comenta elocuentemente en una carta personal Marcos Jiménez de la Espada:

... Allí estaba el “Bayard”, veterano navío que atravesó dos veces el Estrecho

⁹⁵ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Río Grande, América del Sur”, *El Museo Universal*, 13 febrero de 1863, 52.

⁹⁶ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 51.

⁹⁷ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 40.

⁹⁸ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 42.

⁹⁹ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 48.

de Magallanes y otras tantas se ha visto expuesto a perderse por completo. Por entre él y una de las fragatas inglesas pasó nuestra capitana airosa y elegante y virando majestuosamente dio fondo junto al navío francés. La “Triunfo” echó anclas un poco más lejos... ¡Qué dos buques los nuestros! Ninguno de los extranjeros que allí había podía comparárseles, ni por la majestad de su porte ni por la finura y gracia de su construcción, y no temo pecar de exagerado al decir que parecía entre ellos dos cisnes [...] Durante media hora los ecos de las colinas no cesaron de repetir los saludos que cruzamos con el fuerte Egmond¹⁰⁰

Por su parte, Rafael Castro y Ordóñez comenta también, incluso de manera más expresiva y públicamente, el éxito de la escuadra a su llegada:

... Nuestras fragatas gustaron mucho por su bonito porte y lo bien que nuestra marinería ejecuta todas las maniobras, y ni aún podían creer que España tuviese unos buques tan bien contruidos y con arreglo a los últimos adelantos...¹⁰¹

Los comisionados, tras consultar con el jefe de escuadrilla el tiempo de estancia en Río de Janeiro, se desplazaron a tierra para buscar alojamiento y, según relata Martínez y Sáez, recopilar información de su corresponsal local Antonio Aránaga, cónsul español en la capital¹⁰². Más tarde serán asimismo asesorados por el ministro o embajador¹⁰³ y otros corresponsales¹⁰⁴. La imagen BNRJ-22, que como su signatura indica también forma parte del álbum de Río de Janeiro, fue posiblemente tomada desde el balcón de las habitaciones del hotel donde se alojaron Manuel Almagro y Marcos Jiménez de la Espada. Esta bonita imagen muestra, a través de un bosque de tejados, la silueta de El Corcovado.

Río de Janeiro

¹⁰⁰ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 49-50.

¹⁰¹ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Río Grande, América del Sur”, *El Museo Universal*, 13 febrero de 1863, 52-53.

¹⁰² MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 53.

¹⁰³ “...Por la noche fui con Paz a visitar al ministro don J. Blanco del Valle, a quien lo habíamos hecho oficialmente la comisión el 8 por la tarde. Estuvo este señor, siempre, muy obsequioso con nosotros y facilitó todo lo necesario para el éxito de nuestros trabajos...”. MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 54.

¹⁰⁴ “Estimado Sr: Deseosa la Comisión de cumplir del mejor modo posible la misión que le fue confiada por el gobierno de su majestad, ha consultado siempre, en los puntos en que ha permanecido algún tiempo con los profesores y aficionados para que la ilustrasen acerca de la dirección que debía dar a sus trabajos en la localidad respectiva. Ya tenía noticias por la relación de las expediciones científicas destinadas por las naciones extranjeras a este país de que entre sus provincias interesantes para el naturalista figuraba la de Santa Catalina. De igual opinión han sido todas las personas ilustradas de esta capital, aconsejando en consecuencia un viaje a Santa Catalina y Río Grande, que desea emprender...”. PUIG-SAMPER, *Crónica de una expedición romántica al Nuevo Mundo*, 142-143.

Río como un panorama

Como esta imagen ya parece anticipar, la manera de visualizar la ciudad de Río de Janeiro es muy diferente a la utilizada en Bahía, apareciendo de manera reiterativa la ciudad a los pies de los cerros descritos por los comisionados a su llegada a la ciudad. Con todo, una vez más se busca una plataforma privilegiada, posiblemente el cerro de Santa Thereza, desde la que mirar la ciudad y tomar imágenes que en conjunto constituyen una ruda panorámica. Al contrario que en el caso anterior, no existe interés por la zona portuaria pero sí por una detallada definición de la topografía de la extensísima ciudad, así como por sus instituciones y lugares más emblemáticos, que dan idea de su poder a través de los servicios que prestan. Río de Janeiro era la gran metrópoli por excelencia, centro político y administrativo, capital del Imperio y de la república, el centro comercial e industrial más importante del Brasil.¹⁰⁵ La única muestra de interés por el tráfico marítimo la encontramos en el conjunto de fotografías ACN000/009/138 y ACN000/009/146. Tomadas desde la parte alta de la ciudad, las imágenes forman un conjunto que permite ver una franja muy amplia de Río de Janeiro, con algunos de sus edificios más importantes y emblemáticos, con su puerto al fondo.

Rafael Castro deambuló por varias zonas de la ciudad para centrarse, sobre todo, en vistas topográficas detalladas de ciertos puntos con especial interés en los perfiles montañosos, retocados en muchos de los negativos para una mayor claridad en el contorno. La zona de la Gloria, por ejemplo, aparece representada en dos imágenes muy similares. Desde el barrio de Santa Thereza, que Rafael Castro recorrerá detenidamente con su cámara, deja una imagen de la ciudad en su encuentro con el mar (BNRJ-41) y en otra que incluye el Pan de Azúcar algo más allá [fig. 5.2.21]. Se trata de un trabajo similar al ya realizado en Bahía en la cuesta de la Inmaculada Concepción (BNRJ-10 y BG001/101/022). A pesar de su similitud, ambas fotografías fueron reproducidas en el álbum de Río de Janeiro. Prácticamente tomadas desde el mismo lugar, en conjunto nos muestran una visión amplia de esta zona. Las imágenes nos demuestran una vez más que Rafael Castro realizó tomas muy similares de algunos de los lugares que visitó, posiblemente debido a que optimizaba el desplazamiento; con todo, su mirada parece analítica, atenta al detalle e interesada en captar la mayor información posible. Lo mismo parece ocurrir con otras vistas tomadas desde la misma zona en las que parece

¹⁰⁵ VIOTTI DA COSTA, "Urbanización en el Brasil del siglo XIX", 429.

predominar el interés por las vías de comunicación que articulan la ciudad. También captada casi desde el mismo lugar, BNRJ-46, cuyo negativo está optimizado para mostrar el perfil montañoso con toda claridad, realza la importancia de una avenida, en el centro de la imagen, mientras ACN000/001/006 se desplaza a la izquierda para incluir lo que parece ser un camino con balaustrada. Este será el mismo *modus operandi* utilizado en las imágenes de Santa Thereza desde el pie de la iglesia (ACN002/035/023 y ACN000/002/026). Mientras la primera, tomada algo más lejos, fue positivada e incluida en el álbum ofrecido a don Pedro, de la segunda (que excluye una farola en primer plano y que presenta desdibujadas unas figuras debido a una larga exposición) no se conserva más que el negativo. El aparentemente escaso éxito de la segunda imagen bien podría encontrar explicación en la menor cantidad de información que contiene y en el “ruido” de la imagen (figuras desdibujadas) aunque éstas son casi imperceptibles. Pero el alumbrado público era signo inequívoco del progreso de la ciudad, por lo que la imagen que incluía la farola resultaba mucho más útil para construir una visión positiva, lo que posiblemente explica su inclusión en el álbum del emperador. Otro caso significativo es el del conjunto ACN000/002/031 y ACN000/014/236 en el que se conjuga el interés por la ciudad y sus edificios más emblemáticos y las principales vías de comunicación. Relacionado con este conjunto el negativo ACN000/012/194 constituye un buen ejemplo de material de deshecho (rayado de la emulsión).

Se podría argumentar que se trata de proyectos que pretenden aportar una visión global y completa de la ciudad. Y, ciertamente, esto es así en estos y otros grupos de imágenes que permiten combinar toscamente hasta tres fotografías y obtener imágenes de tipo panorámico o pseudo panorámico con las que mostrar la ciudad de manera más completa e inequívoca y expresar su potencial. Buen ejemplo de ello es el conjunto de imágenes de la ciudad con el célebre perfil montañoso al fondo [figs. 5.2.22, 5.2.23 y 5.2.24]. Al igual que en el caso anterior, los tres negativos correspondientes [figs. 5.2.25, 5.2.26, 5.2.27] muestran trabajos de retocado en el perfil montañoso. Estas vistas tomadas desde lo alto y tendentes a la panorámica cuentan a su vez con una larga tradición, y se encuentran también en su forma más primitiva en los dibujos de la Expedición Malaspina, que buscan a través de la representación realista, minuciosa y completa, el conocimiento de los Estados.¹⁰⁶ Ya en el texto dedicado a Bahía de todos los Santos se comentaba cómo la perspectiva de Guayaquil tomada por José Cardero

¹⁰⁶ ALIATA, “De la vista al panorama”, 12.

nos permitía observar un claro interés por una información completa y una visión global del perfil de la ciudad, lo que en parte permite el formato apaisado. La perspectiva de Montevideo de Felipe Bauzá [fig. 5.2.28] que sólo abarca el perfil de costa, no deja lugar a dudas del interés por este tipo de imágenes panorámicas. El panorama, que como formato y como espectáculo de masas surge en 1787, cosecha precisamente sus mayores éxitos con los paisajes. Esta “nature à coup d’oeil”, denominación utilizada en la patente de Barker para denominar este formato pictórico que reproducía un ángulo de visión de 360°, generalmente desde un punto de vista elevado, está al parecer relacionado con la visión que permitían los globos aerostáticos, que era considerada un triunfo de la destreza de las clases medias y que expresaba su habilidad para ver las cosas desde una nueva perspectiva.¹⁰⁷ Ya en el contexto fotográfico, algunas de las primeras expediciones fotográficas ensayan con éxito el nuevo formato, como es el caso de Jules Itier al sur de China en 1844¹⁰⁸. De la misma manera, las imágenes de Rafael Castro se construyen rudamente a través de la superposición de hasta tres fotografías en el caso de Río de Janeiro. Muchos panoramas pictóricos se basarán a su vez en fotografías. El panorama del Sitio de Sebastopol de París de Jean-Charles Langlois inaugurado en París en 1860, del que seguramente Rafael Castro tuvo noticia a través de la prensa, se basaba en fotografías al colodión húmedo como las que él realizaba.¹⁰⁹ Y existen antecedentes en los Estados Unidos.¹¹⁰ Para Fernando Aliata la ciudad comienza a verse como un todo en lugar de a través de sus edificios más singulares, proceso que se puede vislumbrar ya a finales del siglo XVIII pero muy especialmente en el siguiente.¹¹¹ En el siglo XIX ya no se busca la ciudad perfecta renacentista sino la solución a las consecuencias de la Revolución Industrial y el consiguiente desarrollo de sus servicios. La visión global y sus servicios parece la mejor opción a la hora de representar de la ciudad. Pero, sobre todo, nos encontramos ante el triunfo de una nueva manera de mirar el mundo característica de la burguesía que permitirá democratizar la visión y así acercar el mundo a las nuevas clases medias. El panorama como espectáculo de masas no sólo permitía una contemplación desde perspectivas múltiples, sino que convocaba a un gran número de personas. Para S. Oettermann se trata de una

¹⁰⁷ STEPHAN OETTERMANN, *The Panorama: History of a Mass Medium* (New York: Zone Books, 1997), 12-20.

¹⁰⁸ GILLES MASSOT, “Jules Itier and the Lagrené Mission”, *History of Photography*, vol. 39, n. 4 (2015): 330-333, consultado el 15 de enero de 2016, doi: 10.1080/03087298.2015.1106714

¹⁰⁹ OETTERMANN, *The Panorama: History of a Mass Medium*, 163-164.

¹¹⁰ Véase: MARTHA A. SANDWEISS, “Of Instruction for their Faithfulness”: Panoramas, Indian Galleries, and Western Daguerreotypes”, en MARTHA A. SANDWEISS, *Print the Legend, Photography and the American West* (New Haven, London: Yale University Press, 2002), 47-86.

¹¹¹ ALIATA, “De la vista al panorama”, 14.

forma simbólica que reemplazaba la naturaleza y enseñaba cómo mirarla, y cuyo enorme éxito la convirtió en el formato paisajístico completo más popular del siglo XIX.¹¹² En esta corriente democratizadora se puede hablar asimismo de un fenómeno de “panoramismo” que comprende muchas facetas culturales. La misma revista *El Museo Universal* bajo la denominación de “museo” no es otra cosa que una panorámica del mundo y de la actualidad. Por tanto, las fotografías “encadenadas” de Rafael Castro, que tratan (un tanto torpemente) de reproducir una visión panorámica de la ciudad de Río, pueden ser consideradas un ejemplo de la manera de mirar el mundo de la burguesía, de su representación simbólica de la realidad.

De hecho, la relación de Rafael Castro con el panorama parece algo más compleja. Las pinturas panorámicas eran mostradas en edificios creados expresamente para estos fines y convocaban a un gran número de espectadores. Existían panoramas fijos y móviles (similares a las salas de cine) pero en todos los casos eran celebraciones sociales narradas y llenas de efectos que creaban la ilusión de una “realidad virtual”. La dimensión social de las fotografías de Rafael Castro, que circularon masivamente en forma de grabados a través de *El Museo Universal* generalmente acompañadas de sus correspondientes textos, recuerdan en cierto modo estos panoramas. Celebraciones sociales con cierta vocación educativa y que exhortaban a la reflexión, en estos espectáculos las imágenes discurrían al tiempo que la narración les daba sentido. El panorama de hecho había atraído a un gran número de pintores, muchos de los cuales más tarde adoptarían la fotografía como medio de expresión, que mostrarían interés por desarrollar su historia visual de una manera similar y atraer a un público de masas.¹¹³ Las imágenes y crónicas de Rafael Castro recuerdan los libros de viajes, y sin duda se encuentran relacionados con este género pero, asimismo, muestran también cierta similitud con estos nuevos espectáculos burgueses. Aunque las limitaciones de *El Museo Universal* impidieran un flujo denso de imágenes junto a las crónicas y nos presenten un formato más próximo al libro de viajes, el *corpus* fotográfico de Rafael Castro es muy amplio y sí permite prestarle imagen a la narración como si se tratara de un film. En muchas ocasiones esto es debido a la falta de movilidad de su pesado equipo, lo que le obligaba a desarrollar discursos muy complejos sobre ciertos puntos. A su vez, las imágenes de Rafael Castro se encuentran relacionadas con otro espectáculo de masas, la exposición celebrada en el Real Jardín Botánico de 1866. Allí, como

¹¹² OETTERMANN, *The Panorama: History of a Mass Medium*, 12, 37.

¹¹³ SANDWEISS, *Print The Legend, Photography and the American West*, 58.

ocurriera en las Indian Galleries de los Estados Unidos, objetos y fotografías convocarán a grandes sectores de la población a los que un narrador (en este caso la narrativa oficial escrita por Manuel Almagro) dará forma. Como ya se ha apuntado, la dimensión del trabajo de Rafael Castro es social.

Estas vistas pseudo panorámicas, que destacan la grandiosidad de una ciudad dotada con servicios, contrastan con la visión más negativa de los comisionados. Aunque destacan la belleza de las afueras, como se verá seguidamente, describen la ciudad en términos poco favorecedores. Marcos Jiménez de la Espada es el comisionado que la describe con más detalle, y dice:

*... Río de Janeiro es una población inmensa, sin límites fijos, y cuyas casas se apiñan en la parte cercana a los muelles y se esparcen en la opuesta por el campo hasta ocultarse algunas en los bosques. Sus calles, tiradas a cordel, son estrechas en el centro, espaciosas en los barrios apartados, pero todas sucias con un arroyo fangoso por el medio, excepto las que constituyen los arrabales de Laranjeiras, Botafogo, etc que desembocan en los campos de estas selvas. Su aspecto es casi siempre vulgar y de mal gusto, exceptuando alguna que otra situada en el campo...*¹¹⁴

Por su parte, Francisco de Paula Martínez y Sáez es más crítico aún y comenta:

*... El no tener esta ciudad alcantarillado hace que las aguas llovedizas se estanquen y hay que verter las inmundas de una manera no muy conveniente para la salubridad pública. Las obras necesarias para evitar estos males son costosas, por lo extenso de la ciudad y el estar algunas calles por debajo del nivel del mar...*¹¹⁵

En realidad esta crítica a la ciudad constituye también una crítica al gobierno de la nación. La salud pública había sido asumida en el siglo XIX como una obligación del Estado y entrañaba medidas como la construcción del alcantarillado, el aislamiento de los cementerios extramuros, la puesta en marcha de hospitales, la recolección de basuras, la localización periférica de industrias nocivas, etc.¹¹⁶ El joven guardia marina Joaquín Bustamante, por su parte, combina la visión negativa de la ciudad con otra

¹¹⁴ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 53.

¹¹⁵ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 54.

¹¹⁶ RIBERA CARBÓ, "Imagen urbana, nación e identidad: una historia de cambios y permanencias en el siglo XIX mexicano", 210.

positiva. Si bien hace mención a las “aguas corrompidas” que recorren el centro de las calles, también describe con entusiasmo el hospital mental que había en Botafogo, con su suelo de caoba, extrema limpieza y magnífica organización.¹¹⁷

El “deambular” de Rafael Castro por las distintas zonas de la ciudad produjo otras perspectivas aisladas (ACN000/013/225) pero también interesantes imágenes de algunos de sus rincones. En Santa Teresa, por ejemplo, capta como en los casos anteriores, dos imágenes muy similares de un rincón del barrio, destacando una farola de gas (ABGH000/100/015, ACN002/034/241). La primera imagen, de la que sólo se conserva el positivo, fue reproducida por *El Museo Universal* con gran fidelidad bajo el título “Camino del Corcovado”¹¹⁸. El grabado en madera, en efecto, acompaña la crónica de Rafael Castro y Ordóñez en la que reproduce una carta de Fernando Amor en la que se describe ampliamente y en términos poéticos su ascenso a este emblemático pico, y parece que efectivamente describe el lugar.¹¹⁹ Sobre ella se volverá más adelante. También del barrio de Santa Thereza parece ser una extraña imagen de un camino empedrado junto a un edificio en el que parece observarse la figura desdibujada de unos hombres realizando algún tipo de trabajo (ACN000/013/214). *El Museo Universal* localiza en Punta de Catete una imagen de una elegante ensenada,¹²⁰ presumiblemente la de Gloria (como indican los catalogadores brasileños), cuya fotografía se conserva (ACN000/001/015). Las ensenadas constituyen un tema popular a juzgar por las estampas de otros viajeros, como Theodore Fisquet o Le Breton. Es posible que los comisionados visitaran esta zona con motivo de sus encuentros con el ministro español Blanco de Valls, que residía allí.¹²¹ Una vez más el grabado constituye una versión optimizada de la fotografía original con una pequeña barca añadida en la parte central. Se localiza en la misma zona a través de notas manuscritas un paisaje de playa con una edificación (ACN000/011/184). La imagen ABGH000/115/310-311, de la que no se conserva negativo, recoge de manera muy similar la vecina ensenada de Botafogo.

¹¹⁷ AMN, Campaña del Pacífico, Cartas del guardia-marina don Joaquín Bustamante y Quevedo, años de 1862 a 1867, signatura 1412-000. JOAQUÍN BUSTAMANTE Y QUEVEDO a su hermano Javier describiendo Río de Janeiro, Río de Janeiro, 23 de octubre de 1862.

¹¹⁸ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ (fotografía), F. RUIZ (dibujante?), RICO (grabador?), “Expedición Científica al Pacífico.- Camino del Corcovado, Santa Teresa en Río de Janeiro (fotografía de Castro)”, *El Museo Universal*, 1 de marzo 1863, 69.

¹¹⁹ “... Atravesábamos la silenciosa población dirigiéndonos hacia el cerro de Santa Teresa. Por este punto las últimas calles de la ciudad son de una extraordinaria pendiente [...] Pasadas las calles se entra en un camino abierto entre montes y praderas; pero siempre alumbrado por el gas...”. Carta de FERNANDO AMOR, en RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Río Grande, América del Sur”, *El Museo Universal*, 1 de marzo de 1863, 69-70.

¹²⁰ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ (fotografía), F. RUIZ (grabado?), “Expedición científica al Pacífico.- Punta de Catete en Río de Janeiro (fotografía de Castro)”, *El Museo Universal*, 13 de febrero de 1863, 55.

¹²¹ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 44, MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 59-60.

Las afueras

La ciudad es dividida en dos zonas bien diferenciadas: el centro o área metropolitana y las afueras. Rafael Castro y Ordóñez presta especial atención a las viviendas de las afueras de la ciudad, donde viven las clases acomodadas. De esta zona dice Marcos Jiménez de la Espada:

... Lo que pueden llamarse alrededores de la ciudad son encantadores. Allí los jardines de las casas terminan en las florestas casi intactas. El saludable viento que pasa por ellos después de mecer el follaje se entra por las ventanas y orea las habitaciones. El canto de las aves salvajes se oye en la cocina y en la alcoba. Las “poncianas” y “adelfas” asoman sus rojas flores por cima de las tapias; las “bugainviliias” [sic] se meten en la sala por los balcones, y las “bignonias” lucen en los cenadores sus cálices de oro sobre sus ramas de un verde sombrío. Las “palmeras reales” y los “bananos” cubren de sombra con sus anchas hojas los blancos muros y el “jazmín del Cabo” y los “rododendros” embalsaman el ambiente por la noche. Las paredes de estas sencillas y ligeras construcciones están interrumpidas por anchas ventanas y el aire, la luz y los olores las penetran por todas partes...¹²²

Destacan dos fincas, la primera localizada en Botafogo (ACN002/036/030), zona citada anteriormente, y la casa de campo de un tal Mr. Steel que no aparece referenciado en los diarios (ACN002/036/029). Si bien la segunda, que recoge varias figuras posando, muestra la vivienda desde un plano documental, la primera evoca tradicionales paisajes con haciendas de la zona. También tomadas en las afueras, las imágenes ACN000/017/283 y ACN000/009/142, idénticas a excepción de por la presencia de una figura desdibujada en la primera, muestran lo que a primera vista parece una hacienda, pero que más bien parecen instalaciones de algún tipo por sus enormes antenas, quizá un telégrafo óptico.

El “corazón” de Río

¹²² JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 54-55.

El área metropolitana se centra en los edificios y lugares públicos más emblemáticos de la ciudad. Ello demuestra que el artista no sólo utilizó la forma de ver propia de la panorámica, sino también las tradicionales *vedute* de edificios emblemáticos.

La Rua d'Ouvidor [fig. 5.2.29], cuya imagen aparece incluida en el álbum de Río de Janeiro, y que fue publicada por *El Museo Universal*,¹²³ es el lugar desde el que parten los comisionados, que se alojan en uno de sus hoteles¹²⁴. La imagen nos muestra una calle céntrica con una intensa actividad comercial, de la que nos dan cuenta los comisionados.¹²⁵ La fotografía ha sido posiblemente tomada desde el balcón de uno de los cuartos donde se alojan. De ella dice Marcos Jiménez de la Espada que “[le] recuerda algo a Madrid, por lo que Madrid tiene ya de francés”.¹²⁶ Se trata de una imagen emblemática del progreso de una ciudad de fuerte influencia europea que se dedica, precisamente, al comercio:

... La mayoría de los habitantes de Río de Janeiro son por lo común comerciantes. Sus ocupaciones exclusivas, comprar y vender; a ello ajustan sus costumbres y género de vida, y el aspecto de la población así lo revela...¹²⁷

Una vez más, el grabado muestra respecto a la fotografía original trabajo de edición, que permite optimizar el detalle en las sombras, evitar reflejos indeseados en la fachada que sólo suponen “ruido”, e incluir las nítidas figuras de esta transitada calle que intuimos a través de la fotografía. Se ha incorporado, asimismo, un ligero celaje que proporciona atmósfera a la imagen.

La investigación de la ciudad emprendida por el fotógrafo nos descubre también la plaza de la Constitución, en la que se encuentra localizada la estatua ecuestre de don Pedro I. El monumento (derivado de *monere*-transmitir) es una obra que pretende pasar

¹²³ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ (fotografía), F. RUIZ (dibujo?), Ininteligible (grabado?), “Expedición Científica al Pacífico, Vista de la Rua d' Ouvidor en Río de Janeiro (remitida por el Sr. Castro)”, *El Museo Universal*, 8 de noviembre de 1863, 357.

¹²⁴ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 52.

¹²⁵ “... Es una vía de mucho tránsito donde se han agolpado los principales mercados de la corte...”. JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 51. Francisco de Paula Martínez y Sáez cuenta con un colaborador, Mr. Bourget, que tiene un establecimiento de venta de objetos de historia natural en la misma calle. MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 53.

¹²⁶ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 57.

¹²⁷ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 55.

a la eternidad, mostrarse incólume y siempre viva en la conciencia de la posteridad.¹²⁸ En este caso, trata de conmemorar y transmitir un importante hito histórico en la historia de Brasil: la independencia. En el siglo XIX en Europa se produce un proceso generalizado de identificación de cada civilización con sus monumentos más representativos, expresión física y concreta de su cultura y evolución.¹²⁹ Ello explica el interés de la expedición en distintos monumentos a lo largo de su periplo. Como lugar emblemático, Rafael Castro le dedica cuatro tomas diferentes a esta estatua ecuestre, dos de las cuales figurarán tanto en la colección del MNA como en el álbum de Río de Janeiro. La plaza había albergado el juramento de lealtad a la constitución de Portugal del príncipe regente don Pedro I en 1821, por lo que era un lugar muy representativo desde un punto de vista histórico. Como tal, don Pedro II había mandado erigir allí una estatua conmemorativa. Se trataba de una construcción reciente, pues la obra había sido concluida en 1862, momento de la llegada de la comisión a la capital brasileña y, más significativamente, constituye el primer monumento cívico de la ciudad. Siguiendo una tradición clásica, Pedro I es acompañado por cuatro grupos escultóricos que simbolizan los grandes ríos del país. El fotógrafo, una vez más, optimiza el traslado de su pesado equipo y realiza de este importante lugar cuatro tomas. La más lejana, posiblemente captada desde la habitación del hotel donde se hospedan algunos de los comisionados,¹³⁰ recoge el monumento conmemorativo desde un plano alto en el contexto de la ciudad [fig. 5.2.30]. La imagen, llena de encanto, fue positivada varias veces y se encuentra representada en todas las colecciones. Existen dos tomas desde diferentes ángulos que recogen el acercamiento del fotógrafo con su cámara, y que no gozaron del mismo éxito (ACN000/115/306-7, ACN000/002/032). Finalmente, el primer plano del monumento con la garita de un guardia desdibujado (ACN000/002/025) constituye la imagen con más aceptación del conjunto, pues fue asimismo publicada (con fidelidad pero debidamente optimizada) por *El Museo Universal*.¹³¹

También muestra cultural del Brasil son las fotografías dedicadas al Campo da Aclamação, donde tuvo lugar la aclamación de Pedro I, y donde se ubicaban algunas de

¹²⁸ IGNACIO G. VARAS IBÁÑEZ, "La representación del monumento en el siglo XIX: tiempo, lugar y memoria ante las transformaciones de la representación gráfica de la imagen monumental", *Papeles del Partal*, 3 (noviembre 2006): 62, consultado el 30 de septiembre de 2015, en: <http://repositorio.bib.upct.es/dspace/bitstream/10317/2753/1/rms.pdf>

¹²⁹ JOSUÉ LLUL, "Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural", *Arte, Individuo y Sociedad*, 17 (2005): 189, consultado el 30 de septiembre de 2015, en: http://www.arteindividuoysociedad.es/articulos/N17/Josue_Llull.pdf

¹³⁰ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 52.

¹³¹ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ (fotografía), CAPUZ (grabado), "Expedición Científica al Pacífico.- Estatua de Pedro I en Río de Janeiro (fotografía de Castro)", *El Museo Universal*, 22 de marzo de 1863, 93.

las más importantes instituciones de la ciudad, como el Museu Real o la biblioteca. Se trata de un conjunto de cuatro imágenes que recorren esta parcela de la ciudad, hoy un espacio verde, y plasman estas instituciones a través de sus edificios y otras muestras del progreso del país, como la incipiente canalización o el alumbrado público, lo que contrasta con las labores de las lavanderas cuya ropa blanca se ve secar al sol. La imagen de la explanada con lo que los catalogadores brasileños han identificado como el cuartel general militar de Río de Janeiro al fondo (ABGH000/115/312-313, BNRJ-21) fue una de las tomas incluidas en el álbum obsequiado al emperador. No se conserva su negativo. La imagen destaca sobre todo por la inclusión de una red de alumbrado público en medio de la vasta e inculta extensión delimitada por nobles edificios, lo que presta al lugar un aspecto extraño. El Museu Real [fig. 5.2.31] es uno de estos edificios, y aparece plasmado en primer plano y centrado delimitando la explanada, en la que en esta ocasión aparecen huellas de próximas intervenciones urbanísticas, posiblemente una canalización que recorrerá los futuros jardines públicos. En este caso la huella del trabajo de las lavanderas es aún más evidente, y el terreno se viste de múltiples prendas puestas a secar al sol. Al fondo se vislumbra una vez más la red del alumbrado público. El museo, que había sido fundado por Joao VI en 1818 con el propósito de fomentar la investigación científica, albergaba colecciones de muy distinta naturaleza en las que habían trabajado importantes colaboradores, especialmente naturalistas. Marcos Jiménez de la Espada es muy crítico con las colecciones, a excepción de las arqueológicas:

*... Visita al museo [...] Ha sido muy deprisa [...] Nos anunciamos como de la Comisión y nos recibieron muy fríamente, mejor dicho con indiferencia. Me parece bastante bien en minerales, regular en pájaros, mediano en mamíferos y muy mal en reptiles, peces y fósiles; mala colección de conchas, la de insectos completamente perdida. La colección de antigüedades me parece muy buena [...] Hay hermosa colección de trajes de indio y objetos de guerra, utensilios domésticos, etc...*¹³²

Francisco de Paula Martínez y Sáez deja asimismo numerosas impresiones, algo más moderadas, sobre su visita a esta institución:

... Casi toda la mañana estuvo lloviendo [...] Por esto la emplee en visitar muy

¹³² JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 45.

*detenidamente el museo. Éste está situado en un edificio bastante bueno [...] No deja de ser rico en animales vertebrados, mamíferos y aves, sobre todo propias del país, que no siempre están bien preparadas [...] Estas colecciones se han comenzado a formar hace pocos años [...] Hay... colecciones mineralógicas y etnográficas importantes [...] Ciertamente las zoológicas exigen más constancia y tiempo [...] También son importantes las colecciones botánicas por el número y disposición de los ejemplares [...] Larga tarea tiene el que quiera estudiar las antigüedades de todo género... no sólo propias del país sino romanas, egipcias, europeas, etc. pues todo se pone fácilmente a disposición del extranjero en países tan hospitalarios como éste...*¹³³

Hay que tener en cuenta que entre finales del siglo XVIII y principios del XIX los museos dejaron de ser simples “gabinetes de curiosidades” para convertirse en “templos culturales” e indicadores de la riqueza patrimonial de un país.¹³⁴ Como afirma Leoncio López-Ocón, cumplían de hecho varias importantes funciones sociales, como depósito de colecciones, ámbito de trabajo científico y teatro del mundo a modo de un libro abierto.¹³⁵ Así pues, esta imagen se refiere no sólo a los tesoros del estado brasileño o su capacidad de hacer Ciencia sino también a su potencial didáctico de desarrollo de la cultura en el seno de la sociedad. Así, esta fotografía parece describirnos signos del progreso y estado de civilización de la nación, más aún si tenemos en cuenta otros aspectos, como las farolas y tuberías que aparecen en la explanada. Y también reflexiona quizá sobre el papel desempeñado por el Estado. Quizá el trabajo de las lavanderas o las tuberías almacenadas, un posible “ruido” de la imagen, quisieran en realidad sugerir que la joven nación se encontraba aún en proceso de construcción, igual que las colecciones y los jardines que en unos años cubrirían esta explanada. Marcos Jiménez de la Espada resume quizá las impresiones de los comisionados al afirmar:

*... La población de Río de Janeiro está adelantadísima; pero, como todas las que en América se han formado de repente, entrando de lleno y de buena fe en la marcha del moderno progreso, al lado de ciertos rasgos de exquisita cultura conserva todavía recuerdos de su pasada barbarie...*¹³⁶

¹³³ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 55.

¹³⁴ LLUL, “Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural”, 187.

¹³⁵ Véase: LEONCIO LÓPEZ-OCÓN, “Los museos de Historia Natural en el siglo XIX: templos, laboratorios y teatros de la naturaleza”, *ARBOR*, 1 (1999): 409-423, consultado el 2 de octubre de 2015, doi: 10.3989/arbor.1999.i643-644.1611 .

¹³⁶ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 56.

Con todo, no existen positivos de esta fotografía en las colecciones de Río de Janeiro ni del MNA, por lo que se debe suponer que el interés que suscitó esta imagen fue moderado.

Muy similar es la imagen de la Biblioteca, tomada en perspectiva oblicua con el posible propósito de incluir un jardincillo público, a la derecha (ACN002/032/007). Si la composición frontal anterior trata de darle un valor documental a la imagen y un cierto aire monumental a este “templo de la ciencia”¹³⁷, ésta quizá podría fomentar la imaginación y una impresión más sensorial del tema representado.¹³⁸ A pesar de estas diferencias en la aproximación al tema, se trata pues de imágenes muy similares, pues ambas instituciones custodian el patrimonio cultural del país, y así pues ambas deben ser leídas como signos de progreso y civilización. Más aún, las bibliotecas son otra de las conquistas del pueblo después de la Revolución Francesa; convertida la lectura en uno de los derechos del hombre, su promoción sería constante a partir de entonces.¹³⁹ La imagen tuvo mejor acogida a juzgar por su inclusión en el álbum obsequio al Emperador. Finalmente existe una cuarta imagen del mismo lugar cuyos edificios no se han podido identificar (ABGH000/113/272-3, FD1437). Al igual que en algunas de las imágenes anteriores, se observa con extrañeza el trabajo de las lavanderas, desdibujadas debido a una larga exposición de la placa, en el contexto de una de las zonas más nobles de la ciudad, en la que es visible el alumbrado público. La imagen, de la que aparentemente no se conserva el negativo, sí cuenta con un positivo en la colección del MNA, lo que sugiere que fue valorada.

Paseos públicos

Muy similar quizá a estos conceptos de instituciones patrimoniales es el del jardín botánico, que también era depositario de un rico patrimonio vegetal. Con todo, el jardín botánico de Río de Janeiro aparece en los testimonios de los comisionados, como en el de otros viajeros, más definido como un lugar de esparcimiento y sociabilidad que como un templo de la Ciencia que nunca pudo llegar del todo a ser. Sobre él comenta

¹³⁷ Leoncio López-Ocón defiende que los museos están iconográficamente relacionados con los templos. Véase: LÓPEZ-OCÓN, “Los museos de Historia Natural en el siglo XIX: templos, laboratorios y teatros de la naturaleza”, 411-414.

¹³⁸ VARAS IBÁÑEZ, “La representación del monumento en el siglo XIX: tiempo, lugar y memoria ante las transformaciones de la representación gráfica de la imagen monumental”, 65.

¹³⁹ RODRÍGUEZ ROMERO Y PRIETO GONZÁLEZ, “Haciendo el jardín de las delicias: ficción y realidad en relación a los ámbitos de recreo público decimonónicos”, 39.

Francisco de Paula Martínez y Sáez:

... Por la tarde fui al Jardín Botánico en góndola [...] Este establecimiento, más que jardín de enseñanza, es un hermoso sitio de recreo que se ha hecho aprovechando la ventajosa situación de un valle. Las aguas descienden en abundancia de las montañas próximas... formando lagos y cascadas entre bosques de bambús [...] Las calles cubiertas de verdor con árboles descuidadamente cubiertos de plantas trepadoras (vainillas, campanillas, etc) o con árboles simétricamente colocados y desnudos (palmera real). Montecitos cubiertos... así como las márgenes de una gran laguna artificial, todo compitiendo con el grandioso espectáculo de las montañas próximas y el agradable aspecto de un gran lago natural...¹⁴⁰

Fundado informalmente junto a la fábrica de pólvora en un emplazamiento apropiado por su ubicación apartada y su abundancia de agua, trató tanto de aclimatar plantas foráneas como de cultivar plantas nativas, pero sin demasiado apoyo ni fortuna acabó siendo un lugar de esparcimiento para la población local.¹⁴¹ Y, de hecho, más que un museo vivo, como en muchos otros casos, este jardín botánico ha pasado incluso a preservarse en la memoria como símbolo de su fundador, Joao VI, considerado el civilizador del Brasil.¹⁴² Así pues se podría hablar de un lugar de esparcimiento, quizá de sensibilización social a la Ciencia a través del espectáculo vegetal, pero también de un lugar emblemático desde un punto de vista histórico. Tampoco deja de ser un lugar especialmente significativo de la domesticación de la naturaleza y, por tanto, una expresión más del laboratorio de aclimatación que era Brasil a ojos de Rafael Castro.¹⁴³ Por otra parte, las palmeras reales, supuestamente plantadas por el monarca portugués, pasaron a formar parte de la simbología real.¹⁴⁴ Todas estas ideas parecen orbitar en las fotografías de Rafael Castro... si es que estas fotografías del jardín botánico utilizadas como propias son realmente del fotógrafo de la expedición, dado que en cuanto a estilo y dimensiones se trataría de una rareza en el conjunto de su obra. Evidentemente forman parte de una serie del tipo “maravillas del mundo” que todo adulto de cierta edad podrá

¹⁴⁰ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 59.

¹⁴¹ Véase: BEGONHA BEDIAGA, “Conciliar o útil ao agradável e fazer ciência: Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 1808 a 1860”, *História, Ciências, Saúde-Manginhos*, vol. 14, n. 4 (2007): 1151, consultado el 2 de octubre de 2015 en: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v14n4/02.pdf>

¹⁴² BEDIAGA, “Conciliar o útil ao agradável e fazer ciência: Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 1808 a 1860”, 1154.

¹⁴³ Véase: SARA BADIA, “A obra de Rafael Castro y Ordóñez, fotógrafo da Comissão Científica do Pacífico (1863-1865)”, *Porto Arte*, v. 15, n. 25 (2008): 92-103.

¹⁴⁴ BEDIAGA, “Conciliar o útil ao agradável e fazer ciência: Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 1808 a 1860”, 1132.

recordar de su infancia cuando jugaba con un “viewmaster” y más probablemente proceden de un estudio comercial local. La fotografía ACN002/033/017 [fig. 5.2.32] muestra a un modelo masculino ataviado con traje burgués y sombrero junto a una palmera real. El objetivo de la fotografía es el de capturar la imagen de este espécimen, en el centro, y dotarlo de escala. La imagen gozó de éxito y fue positivada varias veces y aparece en todas las colecciones. Algo menos popular fue la del jardín botánico desde una entrada monumental (ACN000/001/018), que no aparece representada en el álbum de Río de Janeiro pero sí fue publicada por *El Museo Universal* [figs. 5.2.33 y 5.2.34] claramente acreditada a Castro.¹⁴⁵ Es necesario destacar que las entradas monumentales eran un elemento importante en la arquitectura de jardines en aquella época.¹⁴⁶ La imagen muestra la célebre avenida de palmeras reales desde su entrada y una vez más en primer plano se incluye a dos modelos que dotan de escala al conjunto. Resulta casi idéntica a una tercera imagen del mismo tema y con el mismo modelo (ACN000/002/020) que prescinde de la entrada, al parecer al otro lado del paseo, y que intercambia por una también monumental fuente. También esta imagen fue reproducida por *El Museo Universal*¹⁴⁷, lo que indica que estas fotografías del jardín fueron consideradas de gran atractivo e interés para los lectores de la revista. La inclusión de modelos burgueses, que en esta ocasión sí aparecen reproducidos de manera fidedigna en la revista, nos permite entender la imagen fotográfica ya como producto final (imagen prefabricada), algo inusual en la obra de Castro.

Ideas muy similares sugiere el conjunto de fotografías del paseo público de Río de Janeiro, otro de los grandes entornos verdes y lugares para la sociabilidad de la capital brasileña, que además contaba con cierta vocación didáctica relacionada con la botánica. Los jardines, que se asentaban sobre terrenos antes insalubres, entre el mar y el acueducto, habían sido obra de la Ilustración. Sin embargo, los jardines aristocráticos de estilo francés diseñados por el Maestro Valentim darían paso a una dramática reforma en el siglo XIX, que es posiblemente lo que tratan de recoger estas imágenes. Como en casi toda Europa, los jardines franceses dieron paso a los jardines de estilo paisajista, en este caso diseñados por Auguste Francois Marie Glazious, ingeniero

¹⁴⁵ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ (fotografía), RUIZ (dibujo?), RICO (grabado?), “Expedición Científica al Pacífico.- Calle de las palmeras reales en el Jardín Botánico de Río de Janeiro (fotografía de Castro), véase el número anterior”, *El Museo Universal*, 22 de febrero de 1863, 64.

¹⁴⁶ Véase: RODRÍGUEZ ROMERO Y PRIETO GONZÁLEZ, “Haciendo el jardín de las delicias: ficción y realidad en relación a los ámbitos de recreo público decimonónicos”, 397.

¹⁴⁷ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ (fotografía), ILEGIBLE (dibujo?), MARCHON (grabado?), “Expedición Científica al Pacífico.- Calle de las palmeras reales en el Jardín Botánico de Río de Janeiro por el lado opuesto a su entrada (fotografía de Castro)”, *El Museo Universal*, 15 de marzo de 1863, 84.

francés que recibiría formación adicional en el Muséum National d' Histoire Naturelle. En este caso sí se trata de fotografías de Rafael Castro y Ordóñez, que optimiza el traslado de su pesado equipo a estos jardines (que fotografía un total de nueve veces, aunque tres de las imágenes no pertenecen con toda seguridad al mismo conjunto). Posiblemente todas las imágenes se realizaron durante una misma sesión en la que quizá contó con asistencia, lo que no es del todo excepcional en el contexto de la Expedición.¹⁴⁸ Se trata, por tanto, de uno de los temas que generó más interés en el fotógrafo de la Comisión. El paseo público de Río de Janeiro era considerado por sus coetáneos como “un espacio grandioso en el que figuraba la historia de la nación, sus logros y sus derrotas”, lo que quizá podría justificar la importancia concedida por el fotógrafo a este lugar a juzgar por el número de imágenes realizadas¹⁴⁹. Una vez más el fotógrafo de la Comisión capta de manera bastante sistemática todos los detalles de interés desde el lugar donde se encuentra. Las fotografías giran en torno a una rotonda ajardinada rodeada de estatuas en cuyas proximidades se encuentra un estanque artificial, unas pirámides y algo más alejado un paseo con una pequeña torre. Del paseo público dirá Francisco de Paula Martínez y Sáez en su diario:

*... Observando que no me cesaba el dolor de cabeza marché al paseo público [...] Acababa de ser reformado y estaban construyendo el cimiento de la verja [...] Su jardín ha sido dispuesto a la inglesa con bastante buen gusto. Las plantaciones son nuevas, en su mayor parte, eligiendo vegetales de diferentes partes del mundo acompañados de etiquetas [...] Llamen la atención en él un edificio para descansar, acaso los reyes. Unas pirámides con inscripciones (a saudade do Rio.; a amor do publico). El café, el lago con una lancha; una roca artificial con cenador... y un mirador, cuyos muros baña la marea, bastante extenso y con quioscos...*¹⁵⁰

Rafael Castro aparece retratado en una de las imágenes (ABGH000/115/309), apoyado en una barandilla y con la rotonda del jardín como telón de fondo [fig. 5.2.40]. Sin duda la figura humana dota de escala y vida a la composición, como en las

¹⁴⁸ El volumen de imágenes realizadas en el mismo lugar y la presencia de un marino y un guardiamarina en una de las imágenes sugiere la posible asistencia de miembros de la escuadra en este proyecto. Los comisionados comentan en algunas excepcionales ocasiones que contaban para ciertos trabajos con la ayuda de marineros, pero las relaciones con los militares estuvo muy deteriorada desde el principio. Asimismo, los marineros solían colaborar de manera voluntaria con los comisionados. Con todo, Rafael Castro se muestra decepcionado a su regreso a Madrid por la falta de ayuda que había tenido a lo largo de todo el proyecto.

¹⁴⁹ JANAINA ZITO LOSADA, “As paisagens da história: viagens e passeios pelo II império do Brasil”, en ZITO LOSADA, PUIG-SAMPER, BERTOL DOMINGUES, *Un álbum para o imperador : a Comissão Científica do Pacífico e o Brasil*, 145.

¹⁵⁰ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 57.

imágenes anteriores, pero posiblemente se trata de un recuerdo personal del viaje, un testimonio de su presencia. Esto podría explicar la ausencia de negativo en las colecciones y la existencia de positivos en la antigua colección personal de Marcos Jiménez de la Espada. Casi idéntica, aunque no contiene figura humana alguna y está tomada desde un punto de vista más alto y centrado, es la imagen ACH000/010/169. Se puede observar que el jardín contaba con estatuas y con alumbrado y al fondo se vislumbra una vez más una puerta monumental. Todos estos elementos son propios de los jardines urbanos de la época, que incorporan todo tipo de estructuras y adornos que invitan al disfrute. La imagen de un guardiamarina y un marino, que posiblemente acompañaban al fotógrafo durante la sesión, apoyados sobre la barandilla opuesta, nos permiten observar el jardín desde otro punto de vista y centrarnos en las pirámides que lo jalonan. La imagen BNRJ-29 muestra una de las estructuras piramidales enmarcada por árboles y la construcción en forma de torre a la que parece que hace alusión Francisco de Paula Martínez y Sáez en su diario. Esta imagen se complementa con otra en la que la construcción se encuentra en primer plano, al fondo de un paseo (ACN000/003/039). Una última imagen deja ver el cenador a la izquierda y proyecta la imagen de un paseo hacia una extensión arbolada (ACN000/010/171). Las imágenes que por similitud se han asimilado a este conjunto (ACN003/059/033 y el positivo ABGH000/102/049) se centran en unas estatuas de estilo clásico en el contexto de unos jardines muy jóvenes, quizá los que menciona el comisionado en su diario. Las fotografías proporcionan una imagen que apoya una idea más amplia de país joven en pleno progreso. Existe una novena imagen, también asimilada a este conjunto gracias al testimonio de Francisco de Paula Martínez y Sáez, de un paseo a la orilla del mar (ACN000/013/223). La imagen recoge satisfactoriamente el jardín pero, sobre todo, el perfil de la costa que tanto asombraría a los comisionados a su llegada a la ciudad. A pesar del interés personal que aparentemente despertaron estos jardines en Rafael Castro, ninguna de estas imágenes fue reproducida por *El Museo Universal* que, sin embargo, sí había incorporado, como se vio anteriormente, las del paseo público de Bahía.

La naturaleza del Corcovado

El interés por la naturaleza no se limita a los jardines, y también es patente en lo

relativo al Corcovado, cuya ascensión constituye todo un hito en el contexto del viaje. Posiblemente debido a la dificultad en el ascenso y lo pesado del equipo, el fotógrafo de la comisión realizó imágenes del camino y de sus alrededores, pero no ascendió a la cima. Rafael Castro describe brevemente el Corcovado y aporta una visión que no traslada a sus fotografías.

*... El Corcovado es un sitio admirable para los naturalistas: plantas y flores riquísimas, mariposas tan abundantes y bellas no las vieron nunca tanto poeta que abusó de sus bellos colores en sus poesías; bosques vírgenes con árboles inmensos llenos de parásitas y tanta infinita yerba y musgos que no se pueden enumerar; reptiles infinitos y entre ellos vi la temible... coral; coleópteros abundantísimos y hasta moluscos terrestres y marítimos...*¹⁵¹

La experiencia queda reflejada en términos sublimes gracias a la atractiva descripción de uno de sus compañeros, Fernando Amor, a la que ya se hizo referencia:

*... Empezaba a apuntar la aurora; desde allí oímos el cañonazo del alba y los millares de lampíridos y otros insectos luminosos... empezaban a ocultarse entre las matas [...] El camino... se halla a izquierda y derecha orlado de una espesa y casi virgen selva. Yo... no pude vencer en algún tiempo el profundo éxtasis de admiración y la dulce melancolía que se apoderó de mí [...] Aún se ven... árboles seculares cuyas gigantescas copas se pierden en las nubes; troncos carcomidos y cubiertos de lozanas y caprichosas plantas parásitas y que, cual elegantes candelabros, sostienen en las axilas de sus ramas bromelias magníficas... o se hallan rodeadas de las orquídeas más variadas; “cijos”[sic] larguísimos que en forma de bejucos y de cuerdas retorcidas trepan por los árboles, los unen y entretejen formando guirnaldas y haciendo intransitable el paso, cuelgan de las copas colosales como flecos o vistosísimas cortinas [...] Allí todo está mezclado, todo confundido y los bosques se presentan a la vista con su conjunto magnífico e imponente, siendo difícil fijarse en cada una de sus partes [...] Lo magnífico del espectáculo ... es indescriptible...*¹⁵²

La imagen del comienzo del camino al Corcovado, en el que todavía hay

¹⁵¹ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Río Grande, América del Sur”, *El Museo Universal*, 13 de febrero de 1863, 53-54.

¹⁵² RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ [FERNANDO AMOR], “La expedición científica del Pacífico.- Río Grande, América del Sur”, *El Museo Universal*, 1 de marzo de 1863, 70.

alumbrado, y que fue reproducida por *El Museo Universal*, ya se ha mencionado en un apartado anterior relativo al barrio de Santa Thereza.¹⁵³ Sin embargo se podría hablar además de un pequeño conjunto de dos imágenes que se centran, sobre todo, en la vegetación. La primera muestra en el centro una cabaña rodeada por árboles y la silueta del Corcovado al fondo (ACN002/051/028). El negativo se encuentra muy retocado y sugiere una gran preocupación por exponer claramente el perfil del célebre pico. La segunda (BNRJ-24) [fig. 5.2.36] representa un grupo de árboles rodeados por vegetación en lo que parece un entorno montañoso, posiblemente el pie del Corcovado. Las fotografías se centran en las imágenes de la vegetación creadas por Fernando Amor y Marcos Jiménez de la Espada:

*... Los arbustos, envidiosos de los árboles, queriendo alcanzar sus copas y abriendo esas flores [...] Los musgos envidiosos de los arbustos, las lianas colgando de los árboles y cuajadas de gotas diamantinas, como collares gigantes...*¹⁵⁴

Significativamente, sin embargo, las imágenes plasman la vegetación en un claro estilo documental y evitan cualquier visión poética o sublime. Sin embargo, la ascensión al Corcovado es, quizá, una de las experiencias más espirituales de toda la expedición:

*... Eran las seis de la mañana cuando puse el pie sobre la cúspide. Estaba yo solo; mi deseo se había cumplido. Contemplaba, sin testigos, una grandeza superior a cuantas me habían conmovido hasta entonces. El primer recuerdo fue para mis amigos, para mis queridos amigos, a quienes saludé con un ¡viva la patria española!, que ojalá hubieran oído. ¿Habrá acaso hombre en el mundo que después de haber contemplado la Bahía de Río de Janeiro desde esta montaña llame a la tierra valle de lágrimas? ...*¹⁵⁵

Tales impresiones aparecen reproducidas visualmente por Augustus Earle hacia 1822, en pleno apogeo del Romanticismo. Esto no deja de ser interesante pues la estética de lo sublime aparece no sólo entre los artistas viajeros sino en ocasiones en el contexto de las expediciones científicas, lo que es especialmente evidente en las

¹⁵³ Nos referimos a la imagen ACN000/013/225. La imagen fue reproducida por *El Museo Universal*: "Camino del Corcovado" (Rafael Castro y Ordóñez (fotografía), F. Ruiz (dibujante?), Rico (grabador?), "Expedición Científica al Pacífico.- Camino del Corcovado, Santa Teresa en Río de Janeiro (fotografía de Castro)", *El Museo Universal*, 1 de marzo 1863, 69).

¹⁵⁴ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 59.

¹⁵⁵ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 60-61.

realizadas en los Estados Unidos, donde se mantiene en boga y ayuda a articular el mensaje del Destino Manifiesto y la idea de “tierra de promisión”. Es igualmente visible en la visión que de América del Norte y del Sur tuvo la denominada Escuela de Hudson. Pero Rafael Castro opta por una búsqueda de la verdad con la que pudo estar en contacto en Francia durante sus años de estudios.

Esta búsqueda de la verdad es asimismo visible en las fotografías de “arvoredos” cuyas asociaciones vegetales parecen ilustrar las palabras de Fernando Amor: “... todo está mezclado, todo confundido y los bosques se presentan a la vista con su conjunto magnífico e imponente, siendo difícil fijarse en cada una de sus partes...”. De naturaleza muy similar, tanto la imagen CN001/012/323 como la más popular ACN000/014/233 [fig. 5.2.8], reproducida en todas las colecciones, se centran en las copas de los árboles, que forman un tejido vegetal variopinto. Estas imágenes podrían quizá ser complementadas con las de unos relieves montañosos (ACN000/012/202 y ACN000/011/187).

Obras de ingeniería

El acueducto de Río de Janeiro, también relacionado con la zona del paseo público y el camino al Corcovado, aparece descrito a través de cuatro fotografías que muestran de manera aún más clara el método de trabajo analítico de Rafael Castro. Dicha estructura destaca como uno de los hitos de la ciudad, a juzgar por la mención que se hace de él en la obra de Maximilian Wied-Neuwied¹⁵⁶ que los comisionados manejaban, y también es un tema popular entre los artistas, apareciendo por ejemplo en la obra de Jules Arnout (Francia, 1814-1868) o Victor Frond. Las imágenes recogen la estructura del acueducto desde sus fuentes hasta el centro, dejando una visión muy completa de la estructura. Sin embargo, no se recoge desde arriba ni en panorámica, que eran quizá los puntos de vista más utilizados, lo que una vez más sugiere un escaso conocimiento previo de fotografías y grabados del lugar por parte de Rafael Castro, o quizá su deseo por presentar imágenes diferentes. Como en el caso del paseo público o más aún del jardín botánico, este conjunto de imágenes informa sobre las infraestructuras que el gobierno metropolitano mandó hacer y en este caso especialmente constituye un buen medidor de su preocupación por la vida de la

¹⁵⁶ WIED-NEUWIED Y DE CASTELNAU, “Viaje al Brasil”, 313.

población. Las imágenes recogen, sobre todo, la parte central de la estructura, y se centran en el aspecto pintoresco de las casas que se habían construido en sus arcos. Particularmente atractiva, la imagen de una de estas casas y sus moradores asomados a las ventanas (BNRJ-35), siguiendo un patrón ya utilizado por Rafael Castro en sus fotografías de casas de campo de los alrededores de la ciudad, aparece sólo en el álbum de Río de Janeiro [fig. 5.2.37]. Igualmente la imagen ACN003/059/288 muestra similares construcciones y refleja, aunque de manera imperfecta debido a la larga exposición, el gentío en sus proximidades. Esta imagen también aparece representada en todas las colecciones menos en la del MNA. Por el contrario, la imagen BNRJ-38 aparece en todas las colecciones y apareció publicada por *El Museo Universal* [fig. 5.2.38].¹⁵⁷ La imagen conjuga con gracia las casitas adheridas al acueducto, que permiten al espectador imaginar la vida cotidiana, y el aspecto monumental del lugar, no sólo visible a través de los arcos sino en la iglesia que aparece en la parte superior dominando la escena, posiblemente el convento de Santa Teresa. La imagen de las fuentes (ACN000/013/231), interesante pero poco expresiva quizá, fue descartada a juzgar por el negativo que se conserva (rayado sobre la emulsión).

Don Pedro II

Durante su estancia en la capital del Brasil los comisionados tuvieron la oportunidad de entrevistarse con don Pedro II, que había expresado su deseo de conocerles. Los comisionados dejaron constancia del encuentro, que Rafael Castro comparte así con sus lectores de *El Museo Universal*:

... A los pocos días de nuestra llegada tuvo la Comisión la honra de ser recibida por el emperador, acompañada del ministro señor Blanco del Valle; el recibimiento por parte de su majestad fue cordial y afectuoso; nos hizo sentar y estuvimos conversando por espacio de dos horas cumplidas de variados asuntos científicos y de Bellas Artes quedando nosotros encantados de su exquisita amabilidad y apreciando su mucha instrucción y vastos conocimientos en todos los ramos que se tocaron en la conversación manifestando conocer muy bien nuestros artistas y poetas antiguos y

¹⁵⁷ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ (fotografía), F. RUIZ (dibujo?), Expedición científica al Pacífico.- Acueducto en Río de Janeiro (fotografía de Castro)", *El Museo Universal*, 5 de julio de 1863, 212.

modernos. La Comisión le ofreció un álbum de las fotografías que se llevaban hechas, el cual fuimos a presentarle el día 20 de noviembre los señores don Marcos Jiménez de la Espada y don Juan Isern y el que desde tan lejos les escribe, despidiéndonos de SSMM el emperador y la emperatriz pues salimos para Santa Catalina al siguiente día
...¹⁵⁸

Se trata, precisamente, del álbum cuyas imágenes se estudian aquí y que por las noticias que Rafael Castro nos facilita en su carta reúne muchas de las fotografías que realizó durante su estancia en el país. El regalo de este álbum no era casual. La Expedición *Challenger* (1872-1876), mantuvo un laboratorio fotográfico activo durante su viaje. Así, las imágenes que se iban realizando fueron compiladas en un “álbum oficial” y se utilizaron durante el viaje para impresionar a los dignatarios con los que entraron en contacto o como obsequio.¹⁵⁹ Estos datos permiten quizá comprender mejor el significado del obsequio al emperador que, por otra parte, era un gran aficionado a la fotografía desde que, a la edad de 15 años, el abate Compte le había mostrado la primera máquina de daguerrotipia en llegar al Brasil.¹⁶⁰ Además, y esto resulta particularmente emotivo, el emperador, que entonces contaba con 37 años, no había estado nunca en Bahía por lo que el imaginario fotográfico de Rafael Castro sirvió como presentación de sus propias tierras al joven don Pedro.¹⁶¹ Aunque hoy en paradero desconocido, el monarca realizó fotografías a lo largo de su vida, las coleccionó ávidamente al igual que su familia y contó con fotógrafos para la casa imperial desde fecha temprana.¹⁶² Existen noticias, efectivamente, de que Rafael Castro positivó también otras fotografías a lo largo del viaje, pues fueron mostradas durante las jornadas abiertas de los buques según él mismo comenta en *El Museo Universal*¹⁶³.

Tres imágenes de Desterro

¹⁵⁸ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Río Grande, América del Sur”, *El Museo Universal*, 13 de febrero de 1863, 53.

¹⁵⁹ EILEEN V. BRUNTON, *The Challenger Expedition, 1872-1876: A Visual Index, Second Edition* (London: The Natural History Museum, 2004), 17, 19.

¹⁶⁰ RAINER FABIAN Y HANS CHRISTIAN ADAM, *Masters of Early Travel Photography* (London: Thames & Hudson Ltd, 1983), 160.

¹⁶¹ SELIGMAN, Airton. “Epoéia tropical: A saga dos espanhóis que cruzaram o Brasil há 140 anos e as fotos, agora descobertas”, *Veja*, 25, 32 (23 junho de 1999): 62-63.

¹⁶² ROSANE CARMANINI FERRAZ, “Entre usos e funções: a prática do colecionismo de fotografias no século XIX e sua difusão no Brasil Imperial”, *Patrimônio e Memória*, v. 10, n. 1 (2014): 193, consultado el 3 de octubre de 2015, en: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/381/741>

¹⁶³ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Comisión Científica del Pacífico, 30 de junio de 1863”, *El Museo Universal*, 20 de septiembre de 1863, 299-300.

Finalmente es necesario comentar que existen algunas imágenes además de las de Pernambuco y Olinda pertenecientes a otros puntos a los que los comisionados realizaron expediciones y que no son atribuibles a Rafael Castro y Ordóñez. Así, existe un grupo de tres imágenes de dimensiones similares tomadas en Desterro. Sus dimensiones son excepcionales en el conjunto de imágenes de la Expedición al Pacífico. En conjunto parecen imágenes de segunda generación y no se conserva su negativo. El fotógrafo de la Comisión no se reunió allí con sus compañeros Paz, Amor, Almagro y Espada hasta el último momento¹⁶⁴, lo que sugiere que posiblemente habían adquirido estas imágenes de algún fotógrafo local. Las imágenes representan algunas de las instituciones locales como el hotel (ACN003/058/330) en el que se hospedaron,¹⁶⁵ el hospital (ACN003/058/331) o la plaza matriz (ACN003/058/329) lo que una vez más señala el interés por las infraestructuras e instituciones de los lugares visitados como expresión de la identidad cívica. Los mismos lugares aparecen reseñados en el diario de Francisco de Paula Martínez y Sáez, que le dedica a la población “bien edificada y en la situación más pintoresca” algunos comentarios.¹⁶⁶

La narrativa oficial del viaje

La relación oficial del viaje merece una mención especial al ser, de alguna manera, oficialmente el texto complementario a las imágenes fotográficas. Si bien es cierto que no fue originalmente publicada junto a ellas, se trata tradicionalmente de proyectos complementarios.

La narrativa, realizada por Manuel Almagro, muestra un claro carácter neutro y didáctico y participa de todas las convenciones de la época en este género. Así, por ejemplo, facilita en primer lugar las coordenadas geográficas¹⁶⁷

Describe Bahía como un lugar de una gran riqueza y abundancia. Lo primero que destaca es que a su inmensa bahía acuden las ballenas que se pescan a la vista de los habitantes de la ciudad,¹⁶⁸ lo que no carece de base real pues los comisionados habían visitado un establecimiento dedicado a la extracción de su aceite próximo a la ciudad¹⁶⁹.

¹⁶⁴ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Río Grande, América del Sur”, *El Museo Universal*, 13 de febrero de 1863, 54.

¹⁶⁵ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 65.

¹⁶⁶ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 65-66.

¹⁶⁷ ALMAGRO, *La Comisión Científica del Pacífico*, 11.

¹⁶⁸ ALMAGRO, *La Comisión Científica del Pacífico*, 11.

¹⁶⁹ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 40.

Sin embargo, el fragmento no carece de cierta poesía que presta al lugar una atmósfera edénica. La visión de abundancia se complementa aún con otro comentario que permite al autor enlazar con la tan querida idea de progreso:

*... Los renglones principales de exportación son el azúcar, el café, el tabaco, las maderas, entre ellas las de palisandro, el productivo palo de tinte llamado “brasil”, y una gran cantidad de diamantes, por valor de 50.000 duros mensuales. Gracias a la riqueza del suelo, a la naturaleza de sus productos, a la liberalidad del gobierno, y al orden de la administración, Bahía progresa de una manera notable, no siendo desconocidas allí la mayor parte de las innovaciones de este siglo...*¹⁷⁰

Las imágenes de Rafael Castro no apoyan tanto como complementan esta visión de abundancia y progreso que explota Manuel Almagro en su positiva lectura. Lo que nos muestra el fotógrafo es, sobre todo, una descripción visual de la ciudad como un lugar en proceso de modernización a través de la buena gestión del Estado.

Los comentarios del naturalista sobre la población de Bahía se refieren a los tres grupos humanos allí representados. La población indígena queda reducida a la presencia de la niña Dionisia Patajos, también fotografiada por Rafael Castro, quizá debido a su lenta desaparición,¹⁷¹ y la de origen africano es descrita también muy brevemente por Almagro. Como Castro, no se detiene en consideraciones sobre la esclavitud o las políticas acometidas por Pedro II con relación a la liberación de esclavos. Algunas de las imágenes de tipos afro-americanos realizadas por Rafael Castro, en un lenguaje costumbrista, fueron publicadas por *El Museo Universal*, lo que sugiere el interés del público por estos temas y contrasta con el silencio del antropólogo. Por el contrario, el naturalista sí comenta cómo se encuentran allí “muchos europeos, dominando en número los portugueses y alemanes, que se aclimatan allí perfectamente, a pesar de la fiebre amarilla que ha visitado varias veces esta ciudad”¹⁷². Los comentarios de Manuel Almagro definen Bahía como un lugar susceptible de recibir, con éxito, emigrantes europeos, mientras las fotos de Rafael Castro describen, en efecto, un lugar propicio para esta ocupación.

Para la descripción de Río de Janeiro, Manuel Almagro utiliza algunas figuras poéticas (también utilizadas por otros comisionados en sus diarios) para describir el

¹⁷⁰ ALMAGRO, *La Comisión Científica del Pacífico*, 12.

¹⁷¹ ALMAGRO, *La Comisión Científica del Pacífico*, 14.

¹⁷² ALMAGRO, *La Comisión Científica del Pacífico*, 12.

paisaje de la “opulenta bahía”, que era “verde como esmeraldas” y que constituía un “magnífico puerto” que “asilaba inmenso número de naves de todos los pabellones”.¹⁷³ Dicho tráfico aparece relacionado con las exportaciones de café, maderas y brillantes; las importaciones dan vida a una numerosa clase comercial compuesta en su mayoría por portugueses y franceses.¹⁷⁴ La descripción de la extensa ciudad es breve y se destaca el museo, el jardín botánico y el paseo público fotografiados por Rafael Castro.¹⁷⁵ Una vez más se subraya la belleza del Corcovado, a la que el fotógrafo también dedica una parte importante de sus crónicas.¹⁷⁶

Manuel Almagro se extiende en comentar las poblaciones de Desterro y Río Grande, donde los comisionados realizaron sendas expediciones, y donde no se realizaron fotografías por parte de Castro.

En términos generales se trata una vez más de una lectura característica dentro de su género que se complementa con las fotografías e incluso crónicas realizadas por Rafael Castro. Igualmente, como cabría esperar de dos trabajos con vocación pública y carácter oficial, y en contraposición con los comentarios de Marcos Jiménez de la Espada y Francisco de Paula Martínez y Sáez, realizados en la esfera privada y teñidos de impresiones personales, se caracterizan por un tono más neutro y una vocación por lo políticamente correcto destacando los aspectos más positivos del país y el éxito de la misión.

Las crónicas de Rafael Castro

Bahía de todos los Santos aparece reseñada sólo brevemente en las crónicas de Rafael Castro publicadas en *El Museo Universal*. En un tono ligero e informal, Castro describe la ciudad de Bahía, como ya se mencionó, como un “anfiteatro de blancas casitas esperando el principio de una fiesta” y destaca sus cuevas como uno de sus rasgos más característicos.¹⁷⁷

Dedica la misma atención a los trabajos realizados con éxito por los comisionados, de manera bastante detallada a juzgar por sus comentarios sobre conchas y peces, cuya recolección no había podido ser más abundante.

¹⁷³ ALMAGRO, *La Comisión Científica del Pacífico*, 13.

¹⁷⁴ ALMAGRO, *La Comisión Científica del Pacífico*, 15.

¹⁷⁵ ALMAGRO, *La Comisión Científica del Pacífico*, 15.

¹⁷⁶ ALMAGRO, *La Comisión Científica del Pacífico*, 14.

¹⁷⁷ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Río Grande, América del Sur”, *El Museo Universal*, 13 de febrero de 1863, 52

... 21 días permanecemos allí, trabajando todos muchísimo; de allí manda el Sr Espada abundante colección de bellísimos pájaros y de reptiles; el Sr Amor coleópteros raros y de colores y matices preciosos, lo mismo de mariposas. Isern, colector infatigable, tuvo ancho campo donde desahogar su entusiasmo herborizador con innumerables ejemplares de plantas del país...¹⁷⁸

Estos comentarios, que dan idea también de la riqueza de la naturaleza brasileña, son complementados por los de buena acogida de la expedición por parte de las autoridades locales. No sólo se ofrece un baile en su honor¹⁷⁹; son recibidos por las autoridades y sabios¹⁸⁰ y por el mismo emperador. En cuanto a los militares, la retirada debido a un tumulto de la banda cuya presencia el público había solicitado, le permiten elogiar al jefe de la escuadra, general Luis Hernández Pinzón.¹⁸¹ Como se verá a lo largo de los próximos capítulos, este tipo de comentarios relativos a la buena acogida de la expedición y los distintos actos sociales organizados en su honor será común a otras cartas y a la narrativa de Almagro y, en verdad, se da en muchas de las crónicas que de las expediciones se hicieron a lo largo del siglo XIX. Debe interpretarse como una descripción del éxito de la misión diplomática de acercamiento a otros países que estas expediciones también entrañaban.

La descripción que Rafael Castro realiza de Río de Janeiro, como se comentaba en relación a la ciudad de Bahía de todos los Santos, es muy breve. Sin duda las imágenes que realiza complementan su narrativa. Como en el caso de la narrativa de Almagro, se centra en el desarrollo de la ciudad, basado en el comercio, y destaca el Corcovado, al que dedica varios comentarios personales y parte importante de una de sus cartas reproduciendo la poética narrativa de su compañero Fernando Amor, a la que ya se aludió anteriormente.

Pero la cobertura de su estancia en Brasil es impresionante para la época. De hecho, el fotógrafo de la comisión será el más importante escritor de viajes de *El Museo Universal*.¹⁸² Dice haber realizado, sólo en Bahía, cerca de 60 fotografías¹⁸³, existiendo actualmente un total de 99 imágenes positivas del Brasil tomadas por Rafael Castro. Se

¹⁷⁸ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Río Grande, América del Sur", *El Museo Universal*, 13 de febrero de 1863, 52.

¹⁷⁹ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Río Grande, América del Sur", *El Museo Universal*, 13 de febrero de 1863, 52.

¹⁸⁰ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Río Grande, América del Sur", *El Museo Universal*, 13 de febrero de 1863, 53; RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Río grande, América del Sur", *El Museo Universal*, 1 de marzo de 1863, 69.

¹⁸¹ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Río Grande, América del Sur", *El Museo Universal*, 13 de febrero de 1863, 53.

¹⁸² CHOZAS RUIZ-BELLOSO, "La literatura de viaje en *El Museo Universal* (1857-1869)", 106.

¹⁸³ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Río Grande, América del Sur", *El Museo Universal*, 13 de febrero de 1863, 53.

trata del país más fotografiado después de Chile (con 73 fotografías) de toda la expedición. No sólo le dedica a Brasil cuatro cartas abiertas sino catorce ilustraciones (algunas dobles) que se extienden en el tiempo durante diez meses. En esta cobertura se observan distintos intereses, siendo uno de ellos el dar a conocer el país a través de experiencias personales pero también obras de referencia, y transmitir a la sociedad española el éxito de la misión encomendada a modo de propaganda.

Como ocurre en la narrativa de Manuel Almagro, las fotografías de Rafael Castro muestran un tono neutro, objetivo y documental. Sería posible afirmar que mientras las fotografías de Rafael Castro recogen el Brasil más urbano, sus crónicas se centran en lo inalcanzable para su cámara, en la naturaleza salvaje del país y en los indígenas. Para ello, se sirve muchas veces de otras fuentes.

Conclusiones

La visión de estas imágenes destaca por exponer los aspectos positivos del Brasil, que presenta sin duda como un país en vías de desarrollo, como corresponde a este periodo. El Brasil que conocieron los comisionados se caracterizaba precisamente por la estabilidad política y el florecimiento de la economía, producto del buen hacer de un monarca excepcional como fue Pedro II. Este monarca y brillante intelectual consiguió no sólo el desarrollo del Brasil en todos los aspectos sino la admiración por parte de los gobiernos de otros países. Sus logros fueron muy notables, destacando entre ellos la abolición de la esclavitud, proyecto de índole personal que consiguió con enorme dificultad. Esta visión positiva contrasta enormemente con la realizada por F. de P. Federico en 1842, cuyo relato fue publicado por *La América* cuatro años antes de la Expedición del Pacífico. Federico emprende un viaje al interior del país:

*... Para observar de cerca sus habitantes y costumbres esperando hallar en el interesante estudio de las minas y haciendo cierta compensación a las tristes impresiones que me había causado la situación política y moral del imperio. Desgraciadamente el viaje... no debía servir sino para confirmarme en mi primera opinión...*¹⁸⁴

¹⁸⁴ FEDERICO, "El Brasil: impresiones de un viaje", *La América*, 24 de junio de 1859, 8.

Las mismas impresiones de los comisionados en sus diarios personales suelen ser a veces un tanto negativas. Mientras, Rafael Castro se centra en los aspectos más positivos, tanto en sus crónicas como en sus imágenes, y recoge el progreso del país.¹⁸⁵ Se podría decir quizá que la cámara de Rafael Castro supo reflejar los enormes logros conseguidos por Pedro II. De esta manera, el fotógrafo de la Comisión, como su compañero Manuel Almagro, realizan una importante contribución a la visión positiva del país.

El presente capítulo también permite conocer mejor el trabajo del fotógrafo. Rafael Castro y Ordóñez debió realizar trabajos como dibujante científico tal y como se describe en el reglamento de la comisión, según se afirma en el diario de su compañero Francisco de Paula Martínez y Sáez. Asimismo, el fotógrafo menciona los dibujos que realiza y lleva consigo durante sus excursiones. El joven guardiamarina Joaquín Bustamante y Quevedo corrobora la realización de estos dibujos.¹⁸⁶ Sin embargo, el silencio documental sobre éstos sugiere la adopción de la fotografía como medio fundamental para capturar la realidad de América durante el trayecto. Con todo, se conserva un reducido número de dibujos de piezas arqueológicas que le han sido tradicionalmente atribuidas y que podrían ser los únicos testigos que se conservan de dicha labor.

El diario de los comisionados también sugiere que sus trabajos se realizaban, como suele ocurrir en las expediciones científicas, conforme a las directrices del jefe de la expedición y, como se ha visto, en menor medida de los comisionados. Aquí ya se vislumbra que se produjeron colaboraciones entre el fotógrafo y el mando de la escuadra, lo que nos sugiere una labor múltiple y variada por parte de fotógrafo. Dichas colaboraciones no son en absoluto excepcionales en el contexto de las expediciones. Esto quizá explique, al menos en parte, el uso de fórmulas de visualización muy tradicionales entre los marinos y potencialmente útiles para la navegación.

Es importante también destacar que los comisionados manejaron bibliotecas, algunos de cuyos volúmenes conocemos por referencia y muchos de los cuales aparentemente se conservan en el MNCN. Estas bibliotecas incluían libros de viajes que el fotógrafo no sólo consultó sino que reprodujo ampliamente en sus crónicas. Tanto los

¹⁸⁵ Véase: SARA BADIA, "A obra de Rafael Castro y Ordóñez, fotógrafo da Comissão Científica do Pacífico (1863-1865)", *Porto Arte*, v. 15, n. 25 (2008): 92-103.

¹⁸⁶ AMN, Campaña del Pacífico, Cartas del guardia-marina don Joaquín Bustamante y Quevedo, años de 1862 a 1867, signatura 1412-000. JOAQUÍN BUSTAMANTE Y QUEVEDO a su madre describiendo el paso del Cabo de Hornos, Valparaíso, 16 de mayo de 1863.

libros como las estampas circulantes, en el caso del Brasil particularmente procedentes de Francia, no parecen haber afectado de manera importante la visualidad del fotógrafo, aunque excepcionalmente se vislumbran algunos préstamos, como en el retrato frontal de la niña Dionisia Patajos. Es posible que, por el contrario, la información de los diplomáticos españoles en América y corresponsales locales ejerciera una importante influencia sobre la visión de los países.

En general, se podría decir que las imágenes realizadas recogen, como la narrativa oficial, todo tipo de aspectos del viaje. El mismo Rafael Castro comenta en una de sus crónicas cómo obtiene información sobre usos y costumbres a través de entrevistas con los paisanos. Estos intereses variados figuran en las instrucciones que el Ministerio de Marina hizo llegar al general Luis Hernández Pinzón antes de partir de Cádiz, así como también en la Expedición Malaspina, proyecto similar a pesar de su cronología pero que los comisionados no debían conocer. La discrepancia entre las instrucciones de la comisión y la labor del fotógrafo nos permite quizá definir la labor de Rafael Castro como fotógrafo de la Expedición, y no sólo como artista científico, papel asignado en un principio. Con todo, sus imágenes resultan neutras y documentales y contrastan con sus más personales crónicas, caracterizadas por un tono más emotivo, a las que complementan. Igualmente se observa el carácter complementario de las imágenes de Rafael Castro y la narrativa oficial del viaje de Manuel Almagro. Aunque productos distintos, narrativa y fotografías comparten sin embargo un mismo lenguaje y eran tradicionalmente concebidos como complementarios; de hecho, vieron la luz con motivo de la Exposición del Pacífico, celebrada en el Jardín Botánico de Madrid de 1866. Fotografías y narrativa constituyen la versión oficial de la Expedición al Pacífico.

Las fotografías también nos permiten observar algunos de los condicionantes del trabajo fotográfico y los tipos de imágenes que se buscaron. El pesado equipo y la necesidad de revelar *in situ* provocan la realización de varias tomas desde un mismo lugar. Esto favorece el desarrollo de una mirada analítica de ciertos temas y el desarrollo de ciertas estrategias.

Cada ciudad recibe un tratamiento diferente, según sus características. La comparación con otros *corpus* fotográficos de la expedición, como el adquirido en Pernambuco, permite observar los intereses de los expedicionarios y reconstruir un patrón. Se repite el interés por los lugares emblemáticos que albergan instituciones, espacios de sociabilidad o de expresión cultural, como el teatro. El interés por dichos lugares radica en su significado y su capacidad para encarnar la identidad nacional.

Asimismo, muchas de estas instituciones sirven para conocer el desarrollo de los pueblos. Sin embargo, ya se observa que además de ciertos puntos de interés, el fotógrafo también explora la ciudad deambulando y recogiendo rincones anónimos.

En lo que se refiere a fotografías de personas, el fotógrafo se centra en la mirada sobre “el otro”, en este caso la niña indígena Dionisia Patajos y una serie de tipos de origen africano de la ciudad de Bahía de todos los Santos. Mientras las imágenes de frente y de perfil de la pequeña Dionisia siguen las convenciones de la Antropología Física, que entonces se estaba implantando en la fotografía, las de individuos de origen africano se basan en una larga tradición de representación que se podría remontar a las colecciones de trajes del siglo XVIII (si no anteriores) y que es particularmente visible a través del costumbrismo, muy popular en la época. Contra fondo neutro y generalmente en un estudio fotográfico arrendado, las imágenes muestran a hombres, mujeres y niños como representantes de su etnia, de su sexo o de su ocupación, a través de atributos. En comparación con otros tipos humanos comerciales de la época, los de Rafael Castro tienden a la simplicidad y muestran una escasa escenificación, lo que les aporta un aire genuino. Las imágenes, junto a la narración de su posterior encuentro con la mulata Ana, nos permiten conectar mejor con la sensibilidad del fotógrafo, que verá a las personas de otras razas lejos de la óptica racista del momento.

En cuanto a la naturaleza maravillosa del Brasil será comentada por el fotógrafo en sus crónicas, pero su elección de una mirada documental favorecerá la producción de una serie de fotografías de especímenes botánicos con carácter neutro. Esta producción, sin embargo, será pequeña, lo que contrasta con las numerosas descripciones entusiastas de selvas, pájaros o insectos luminiscentes por parte de los comisionados. Si bien el fotógrafo se confiesa amante del campo y de la vida sencilla del medio rural, la naturaleza exuberante del Brasil no generará en él la pasión que sí producirá entre otros viajeros. Esto puede quizá hallar explicación en las decisiones de sus superiores, quizá preocupados por complementar con una visión de la ciudad y sus tipos los miles de especímenes animales y vegetales que los comisionados recolectaban y las diferentes narrativas.

Algunas imágenes del jardín botánico (acreditadas a él en *El Museo Universal* y presentes en el álbum del emperador) no sólo muestran disparidad en cuanto a las medidas características de su *corpus*, sino un estilo prefabricado de tipo comercial (puesta en escena). Esto plantea desde el primer punto del trayecto la problemática de la autoría.

Las imágenes alcanzarán una gran difusión a través de los grabados de *El Museo Universal*. A pesar del carácter documental de estas fotografías procedentes de una expedición científica la revista no evitará su optimización eliminando “ruido” o figuras no deseadas e incluyendo otros elementos como paseantes nacidos en la imaginación del dibujante colaborador del grabador. Tales trabajos de edición son característicos de la época e ilustran la influencia de la estética del grabado sobre la primera fotografía.

... *Aquellos campos me recordaban los del centro de Castilla; no tienen arbolado, hay sembrados de cereales [...] No por eso dejan de verse plantas indígenas, aun cuando no se observan en ellas las formas tropicales; a mí, por lo menos, me llamaron la atención tan bonitas plantas herbáceas...*¹

Francisco de Paula Martínez y Sáez, *Diario*

Capítulo 5.3

Uruguay

Introducción

Rafael Castro y Ordóñez produjo un limitado número de fotografías durante su estancia en Uruguay. El *corpus*, de cerca de una veintena de fotografías, abarca varias temáticas: el paisaje, la ciudad, los tipos humanos (con una mujer como único modelo) y, finalmente, los retratos de estudio de los comisionados y los guardia marinas, incluyendo imágenes en formato *carte de visite* de los primeros, quizá el aspecto más destacable de todo el conjunto. Entre las imágenes de paisaje existen varias fotografías que también podría considerarse ejemplos testimoniales del trabajo que se realizaba por parte de los comisionados junto a sus colaboradores locales.

Viaje a la América española

La travesía desde Río Grande a Montevideo fue realizada por parte de los comisionados en la goleta *Covadonga*. Su comandante, don Evaristo Casariego, que es elogiado por Rafael Castro como “sujeto muy fino e instruido, no sólo en su carrera, sino que reúne conocimientos no comunes en un marino”² hizo, a pesar de las estrecheces de la goleta, grata la estancia de los comisionados a bordo. Martínez y Sáez comenta en su

¹ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 81.

²CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La Expedición Científica del Pacífico: Islas Malvinas o Falkland”, *El Museo Universal*, 5 de julio de 1863, 214.

diario que comieron junto al comandante y oficiales y que a su llegada al Río de la Plata:

... permanecí mucho tiempo viendo tierra, en el puente, único modo de hacer algo más agradable el viaje [...] hasta sillas subieron a él, de modo que me convencí de que era una ridiculez la severidad, bajo este concepto, usada con nosotros en la fragata...³

Esto supuso un cambio drástico para los comisionados que, como ya se ha destacado, no habían recibido un trato amistoso por parte de los altos mandos de la *Triunfo*. Y, claro está, puso de relieve la hostilidad manifiesta por parte de algunos de los militares de la Escuadra hacia los comisionados. Por otra parte, la travesía fue complicada debido a la violencia del viento pampero.

La goleta llegó a Montevideo la noche del 7 de diciembre.⁴ Martínez y Sáez no comenta nada al respecto en su diario y se centra, por el contrario, de manera un tanto prosaica o rutinaria, en sus dificultades a la hora de encontrar alojamiento y en sus diversas actividades del día siguiente.⁵ La llegada a Uruguay, primer punto en el que los comisionados entran en contacto con los antiguos dominios de la corona española, contrasta enormemente con su embrujador encuentro con las tierras tropicales brasileñas. Manuel Almagro, cronista oficial del viaje, se muestra algo más expresivo y comenta al menos: “... pisamos el primer suelo de la América española, que tantos recuerdos despierta en todo español...”.⁶ En sus crónicas el fotógrafo de la Comisión se muestra claramente partidario de mantener los vínculos de hermandad con los países de la América española,⁷ lo que quizá nos permite contemplar la figura de Rafael Castro, al menos al comienzo del viaje, como la de un “actor” de la política pan hispanista, que anima todo el proyecto. El fotógrafo, que junto con Manuel Almagro desarrolla la función, consciente o no, de publicista de la expedición, se centra en su buena acogida, lo que viene a asegurar al público español el éxito del proyecto:

... llegamos... a Montevideo y fuimos perfectamente acogidos por españoles y gente del país, por la natural simpatía de hermandad que debíamos haber conservado, pero que por nuestros desaciertos perdimos para siempre...⁸

³ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 78.

⁴ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 78-79. Rafael Castro indica, sin duda debido a un error, que fue el 7 de noviembre, y en la crónica oficial de la expedición Manuel Almagro comenta que llegaron a Montevideo el día 6 de diciembre.

⁵ El diario de Jiménez de la Espada obvia la estancia en Uruguay. MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 78-79.

⁶ ALMAGRO, *La comisión científica del Pacífico: viaje por Sudamérica y recorrido del Amazonas, 1862-1866*, 17.

⁷ PUIG-SAMPER, *Crónica de una expedición romántica al Nuevo Mundo*, 161.

⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La Expedición Científica del Pacífico: Islas Malvinas o Falkland”, 214.

Como había ocurrido en Brasil, los comisionados entraron inmediatamente en contacto con sus colaboradores, en primer lugar con los diplomáticos españoles, el embajador Carlos Creus y el vicecónsul P. Sáenz de Zumarán.⁹ A este importante contacto, que como en otros casos sin duda debió moldear la visión de los comisionados de las tierras americanas que visitaban, debe añadirse la protocolaria visita a las autoridades locales. El presidente de la república, Bernardo Bueno, con quien hablaron sobre ciencias, al parecer les causó una grata impresión.¹⁰

Montevideo

El joven guardia marina Joaquín de Bustamante y Quevedo, que entonces contaba cerca de 15 años de edad, comenta a sus tíos en una carta que la ciudad de Montevideo era “... regular, no tiene ningún edificio notable...”¹¹. Por el contrario, Manuel Almagro describe la capital de la República Oriental del Uruguay como una “... preciosa y risueña población de 40.000 habitantes, todos blancos y de origen español, habiendo también muchos italianos...”¹² Rafael Castro coincide con la opinión de su compañero de expedición y describe la ciudad como “pequeña pero bonita” y detalla que “las solas cosas españolas que posee son la iglesia matriz y el fuerte, hoy día mercado”.¹³ Las imágenes de la ciudad, que tal y como destaca el fotógrafo reflejan la huella española en el trazado de Montevideo, complementan la breve descripción de la crónica oficial.

La iglesia matriz o catedral de Montevideo, dedicada a la Inmaculada Concepción y a los santos patronos de la ciudad, San Felipe y Santiago, aparece representada en dos fotografías muy similares; estando el negativo de una de ellas (ACN000/003/044) craquelado, lo que lo hacía inservible, es posible que se realizara otra durante la misma sesión. La fotografía ACN000/015/285 [fig. 5.3.1] nos muestra, desde una de las avenidas que articulan la emblemática plaza de la Constitución, o plaza Matriz, la fachada de la catedral. Esta antigua plaza mayor de la fortaleza de San Felipe y Santiago era el corazón

⁹MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 79.

¹⁰MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 79.

¹¹AMN, Campaña del Pacífico, Cartas del guardia-marina don Joaquín Bustamante y Quevedo, años de 1862 a 1867, signatura 1412-000. JOAQUÍN BUSTAMANTE Y QUEVEDO a sus tíos describiendo su estancia en Uruguay, 15 de noviembre de 1862.

¹²ALMAGRO, *La comisión científica del Pacífico*, 17-18.

¹³CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La Expedición Científica del Pacífico: Islas Malvinas o Falkland”, *El Museo Universal*, 5 de julio de 1863, 214.

de la ciudad y había albergado la firma de la primera constitución de la República Oriental del Uruguay en 1830. Por tanto, como ocurriera en las fotografías de Brasil, se trata de un lugar emblemático desde un punto de vista histórico. De estilo neoclásico, la catedral fue erigida sobre un templo anterior en 1790 finalizando sus obras en 1804, fecha en la que fue consagrada. Varias figuras desdibujadas por la larga exposición se encuentran disfrutando de la sombra de los jóvenes árboles de la plaza, en primer plano, que impiden ver la totalidad del edificio. Tanto el tema como el punto de vista aparecen en otras fotografías y grabados del siglo XIX; hoy día el lugar continúa siendo uno de los espacios más visitados por los turistas.

Otro de los recuerdos españoles, el fuerte, aparece también en otros positivos de los que no se conserva su negativo (BGH000/125/511-512). A pesar de que este detalle podría quizá sugerir otra autoría, pues no hay que olvidar que se adquirieron fotografías en estudios locales a lo largo del viaje, el estilo es similar al utilizado en otras composiciones por el fotógrafo español y las medidas de los positivos son compatibles con las del resto de la colección. La imagen recoge la puerta de la ciudadela, construida en 1742, desde una calle comercial. Martínez y Sáez comenta en su diario que el mercado era “... obra de los españoles y aún se ven en él restos de los antiguos muros de la ciudad de armas...”,¹⁴ lo que parece indicar, junto a la descripción realizada por el propio Rafael Castro, que lo que puede verse en la fotografía es parte del mercado de la ciudad. La puerta es aún hoy emblema de la antigua Montevideo, cuya muralla de protección fue derribada en 1829.

Pero, como en otros puntos del trayecto, la mirada del fotógrafo de la comisión no se detuvo en el recuerdo de la antigua metrópoli, y recogió también algunos de los elementos más emblemáticos de la ciudad moderna posterior al periodo colonial. En este caso la mirada del fotógrafo se detiene en el Teatro Solís FD1443 [fig. 5.3.2], cuya existencia es también comentada por Martínez y Sáez. La imagen muestra la fachada del teatro, aún incompleto, rodeado de alumbrado público, otro inequívoco signo del progreso de la ciudad. La fotografía está igualmente representada en la colección del Museo Nacional de Antropología. Martínez y Sáez, que había acudido junto a sus compañeros a ver la ópera *La Indígena*, lo describe como “un bonito teatro de construcción moderna, grande, no bien adornado”¹⁵. El Teatro Solís es uno más de los muchos fotografiados, junto con otros lugares emblemáticos como paseos públicos, aduanas, hospitales o

¹⁴MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 80.

¹⁵MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 81.

presidios, por Rafael Castro. No hay que olvidar que bajo los hermosos techos de los teatros no sólo se encontraba la cultura sino un importante ámbito de sociabilidad, especialmente en el contexto del siglo XIX. Los teatros son, por tanto, edificios emblemáticos que informan sobre el desarrollo de las sociedades. La historia del Teatro Solís, foco cultural del Montevideo decimonónico y uno de los más importantes de todo el continente americano, ilustra la voluntad de una nación por contar con un sofisticado fruto del progreso a pesar de la inestabilidad política y económica que se vivía por aquellos años. Las obras del teatro fueron paralizadas debido a la guerra y durante varios años se custodió a pie de obra los lujosos materiales que desde Europa se había mandado traer para adornar tan emblemático edificio, fruto de la iniciativa pública y privada. Así, casi de manera complementaria a la imagen del edificio, la crónica de Manuel Almagro advierte sobre la inestabilidad política, que truncaba el desarrollo de país tan prometedor.

... Con ese gran elemento de riqueza, la salubridad y amenidad de su clima y su excelente posición geográfica, la República Oriental debía ser una nación rica y floreciente; mas las encarnizadas contiendas civiles, que desgraciadamente menudean allí, retrasan todo progreso y han puesto a la actual república en estado lamentable...¹⁶

El fotógrafo de la comisión, como en casos anteriores, no renuncia a fotografiar la ciudad como un todo, y realiza una serie de cuatro “vistas” destacando la presencia del Río de la Plata. “... Es hermosa, pero peligrosa, por los pamperos y el no mucho fondo que tiene el Río de la Plata...”, dirá Rafael Castro de la bahía.¹⁷ La fotografía ABGH000/124/500 [fig. 5.3.3] trata de mostrar la ciudad desde un plano más corto e incide, como en algunas otras de sus imágenes, en la ropa tendida al sol, en este caso sobre las plantas. Este recurso parece reflejar la huella de las actividades que tienen lugar en la ciudad y dotar así de vida sus desiertas calles. Lo que busca el fotógrafo no son “imágenes perfectas” sino lugares reales. De la misma manera, la imagen ABGH000/125/501-502 [fig. 5.3.4] incluye en primer plano un animal que anima la “vista” de la ciudad, al otro lado del Río de la Plata, y en la que son visibles algunos de sus principales edificios, como la iglesia matriz. De manera similar, la fotografía ABGH000/124/498-499 [fig. 5.3.5] constituye una vista, en este caso del puerto de Montevideo, en el que son visibles una gran cantidad de naves. Es necesario recordar que

¹⁶ALMAGRO, *La comisión científica del Pacífico*, 19.

¹⁷CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La Expedición Científica del Pacífico: Islas Malvinas o Faukland”, 214.

la ciudad de Montevideo había sido precisamente el principal puerto del Virreinato del Río de la Plata. Y, como en el caso del Brasil, la imagen de un puerto con tráfico intenso trataba de expresar la importancia del comercio y la riqueza de la ciudad. En ambas imágenes se observa el uso de la vegetación característica del lugar, sin duda exótica para un madrileño, un recurso estético que ya había sido empleado en algunas de las imágenes realizadas en Brasil. Este tipo de imágenes es similar a las reproducidas por los artistas de la Expedición Malaspina a la hora de dejar constancia de su paso por la ciudad uruguaya. *Vista de Montevideo desde la Aguada* de Fernando Brambila sintetiza a través del dibujo el interés demostrado por Rafael Castro por los principales hitos de la ciudad, y por el tráfico marítimo de su puerto. Recoge también la imagen de la ciudad al borde del Río de la Plata y hace uso de la vegetación local como recurso estético. Y, si Fernando Brambila puede a través del dibujo incluir escenas locales para dotar de vida la vista de la ciudad, el fotógrafo de la comisión tratará de lograr el mismo fin plasmando la presencia de animales o pequeñas edificaciones, huella estática de la actividad que tiene lugar a la orilla del río. El análisis de la muy similar *Vista de Buenos Aires desde el camino de carretas* [véase fig. 3.78], también de Fernando Brambila, ha permitido a Brian Bockelman definir esta composición, de enorme éxito a lo largo del tiempo, como una “imagen completa”, que recoge todos los intereses de la expedición.¹⁸ A pesar de los diversos intereses a los que responden, como la fisonomía de la ciudad, su potencial económico o el entorno físico, las fotografías de Rafael Castro no cosecharon el éxito de las composiciones anteriores, a cuya tradición pertenecen. Las imágenes fueron positivadas, pero no aparecen representadas en la colección del Museo Nacional de Antropología ni reproducidas en *El Museo Universal*. Su comparación con la más directa y clara imagen del Teatro Solís, que sí aparece representada en esta colección madrileña, nos permite reflexionar sobre la visualidad de la época. Así, todo parece apuntar a la desestimación de las imágenes más complejas o de difícil lectura, propias de la pintura o el grabado, y la apuesta por imágenes documentales claras y directas, más características de la estética fotográfica. Todo ello podría ser posiblemente debido a que estas últimas eran dirigidas a un público más amplio y con un nivel cultural más limitado, las clases medias, lo que exigía una simplificación del mensaje visual en la prensa.

¹⁸ BOCKELMAN, “Along the Waterfront: Alejandro Malaspina, Fernando Brambila, and the Invention of the Buenos Aires Cityscape, 1789-1809”, 69.

Los campos de Uruguay y los testimonios del trabajo de la Comisión

Una última y extraña imagen (BGH000/125/510) [fig. 5.3.6] de lo que parece ser los alrededores de la capital (debido a su título manuscrito “Montevideo”) nos permite adentrarnos en los campos de Uruguay. La fotografía, sin negativo, muestra el curso de un río parcialmente seco y un conjunto de casas al fondo. En realidad el fotógrafo, junto a los comisionados Jiménez de la Espada y Isern y el Dr. Azarola, su colaborador español en Uruguay, recorrieron Solís Grande, Betete y Pan de Azúcar, de cuya expedición Rafael Castro nos ha dejado algunas imágenes. Esta fotografía de un cauce seco parece más bien pertenecer al conjunto de imágenes de esta pequeña expedición de ocho días. Así, complementa las imágenes ACN000/009/139, con una casa, y la atractiva BGH000/124/494-495 [fig. 5.3.7] que sigue en la distancia el sinuoso cauce de un arroyo en el camino al Río Solís, tal y como figura manuscrito en el verso de uno de los positivos. La imagen, que explora los reflejos del cielo sobre el agua, se aproxima a la estética de lo pintoresco y así con ella a muchas de las imágenes expedicionarias de la época. Dos imágenes de los componentes de la expedición realizando tareas en la distancia (ABGH000/124/493, FD1432) [fig. 5.3.8] sirven no sólo como documento del Río Solís (dotado de escala) sino como testigo de la presencia de los comisionados en tierras uruguayas a la vez que de la realización de sus trabajos científicos. Es posible que la dificultad a la hora de fotografiar el terreno animara al fotógrafo a incluir a sus compañeros en las imágenes.¹⁹ En este caso, los comisionados parecen acompañados por un ayudante y escopeta en mano parecen estar cazando (es decir, recolectando especímenes). Las imágenes de los trabajos científicos realizados son parte integrante de los relatos visuales de las expediciones y posiblemente documentan y dan prestigio a las mismas. Como ya se ha visto en un capítulo anterior, existen imágenes de los trabajos realizados en la Expedición Malaspina, y los testimonios se repiten a lo largo del tiempo en muy distintos proyectos. En el caso de la más moderna expedición noruega de Fridtjof Nansen al Polo Norte, estas imágenes sirven tanto para ilustrar charlas con linterna mágica, antecedente directo de las diapositivas, como para completar el relato *Farthest North* (1897).²⁰ Este detalle sugiere la importancia de dichas imágenes en la comunicación del proyecto. Y, sin duda, muchas de las imágenes de los astronautas norteamericanos en la Luna pertenecen al mismo género. Pero, además, las fotografías de

¹⁹JAMES R. RYAN, *Photography and Exploration* (London: Reaktion Books Limited, 2013), 41.

²⁰RYAN, *Photography and Exploration*, 43.

Rafael Castro delatan su formación y sensibilidad artísticas. Mientras la imagen FD1432 [fig.5.3.8] trae a la memoria alguno de los trabajos de Albert Eckhout (c. 1610-1665) en Brasil, la otra imagen (ABGH000/124/493) recurre a uno de los esquemas compositivos más clásicos del Romanticismo, el hombre frente a la naturaleza, con el que fotógrafo busca la identificación del espectador. Además de acercar al espectador a la imagen, se busca su propia experiencia sensible de la naturaleza, generalmente en términos grandiosos. Curiosamente, en la imagen se destaca la figura de los expedicionarios, de pie, mientras sus colaboradores permanecen sentados sobre la hierba. Con este recurso, muy utilizado, el fotógrafo madrileño se acerca a la más clásica iconografía expedicionaria del siglo XIX. Finalmente, las imágenes del Río Solís se complementan con dos fotografías de campos con hierbas altas, posiblemente gramíneas. Martínez y Sáez comenta sobre la zona vecina de Barra de Santa Lucía:

... Aquellos campos me recordaban los del centro de Castilla; no tienen arbolado, hay sembrados de cereales [...] No por eso dejan de verse plantas indígenas, aun cuando no se observan en ellas las formas tropicales; a mí, por lo menos, me llamaron la atención tan bonitas plantas herbáceas...²¹

La fotografía ACN000/011/177 permite ver el sistema de arroyos del Río Solís desde uno de estos campos, mientras BGH000/125/503 [fig. 5.3.9] vuelve la mirada sobre estos y la vida que en ellos se desarrolla, sus habitantes y sus actividades. Al fondo parece vislumbrarse el cerro Betete o el Pan de Azúcar. Es posible que las imágenes subrayaran precisamente el parecido de aquellos campos con los de España, aproximando una vez más los dos países.

La mujer uruguaya como símbolo de similitud entre pueblos

Las imágenes de la naturaleza se complementan con el paisaje humano del Uruguay, que en esta ocasión sólo protagoniza una mujer a la moda burguesa de la época que lleva consigo un libro.

Una mirada más detenida de las imágenes (ACN000/015/261 y

²¹ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 81.

BGH000/106/132-133) nos permite adivinar que se trata de una mujer religiosa pues, además de vestir de oscuro y cubrir su cabeza, en una de las fotografías [fig. 5.3.10] aparece arrodillada sobre una pequeña alfombra; el libro abierto que lleva consigo debe ser un misal. El tipo elegido trae a la memoria la conocida obra *Porteña en el templo*, pintada en Buenos Aires durante el año 1842 por el pintor viajero francés Raymond Monvoisin (Burdeos 1794-1870). Sin embargo, a diferencia de ésta, se repite el tradicional esquema de la figura de cuerpo entero contra fondo neutro acompañada de los emblemas que nos permiten identificarla. No podemos saber a ciencia cierta si el autor fue Rafael Castro; el estilo simple del tipo recuerda otros como los afro-americanos de Brasil, pero las medidas de las placas (27 x 21 cm) no son habituales en Rafael Castro, si bien se repetirán, por ejemplo, en un positivo de un fósil tomado en Buenos Aires.

Curiosamente, la Expedición Malaspina, que también consta de un reducido número de imágenes relativas al Uruguay, comprende igualmente un dibujo de unas mujeres de Montevideo. *Señoras de Montevideo*, atribuido a Juan Ravenet (Fig. 27, cat. 27), muestra la figura completa de dos elegantes mujeres también similares a las de Europa.

De sensibilidad muy próxima al retrato, las fotografías describen en toda su dignidad un tipo que trata de definir a la mujer uruguaya. Esto es especialmente visible en la imagen de la mujer arrodillada. Llama enormemente la atención que lejos de reflejar “el otro” a través de un tipo exótico, esta mujer es indistinguible de una española. Los lienzos de José Benlliure, aunque algo posteriores, nos permiten observar esta similitud. Manuel Almagro llama la atención sobre la composición de la población, mayoritariamente de origen español, lo que explicaría por qué “...las costumbres son allí casi españolas...”²².

La imagen resulta enormemente emblemática en el contexto de la colección pues de alguna manera la primera América española que encontraron los comisionados es aquí representada por el fotógrafo, como había sido tradicional a lo largo de la historia, como una figura femenina,²³ pero merece la pena subrayar que en esta ocasión indistinguible de la mujer española. La imagen parece, por tanto, sensible al pensamiento pan hispanista y posiblemente un vehículo idóneo de esta ideología.

²²ALMAGRO, *La comisión científica del Pacífico*, 17-18.

²³Para una evolución de la iconografía de América, véase: HUGH HONOUR, *The New Golden Land: European Images of America from the Discoveries to the Present Time* (New York: Pantheon Books, 1975).

La promoción de la Expedición al Pacífico

Por último, esta colección de fotografías de Uruguay consta de un grupo de retratos colectivos de los miembros de la expedición. Martínez y Sáez menciona cómo los expedicionarios se desplazaron a “casa del fotógrafo para hacer un grupo de la Comisión” y a “hacer retratos” en dos ocasiones durante el mes de diciembre del año 1862²⁴. Es quizá uno de los rasgos más interesantes de esta colección de imágenes realizadas en Uruguay puesto que nos permite comprender el valor de la fotografía como instrumento documental y de propaganda de la expedición.

Existe, por una parte, un cuidado retrato colectivo de los guardiamarinas de la *Triunfo* (ACN002/038/356) [fig. 5.3.12], en el que aparecen doce de estos jóvenes de uniforme. Este conjunto se complementa con cinco retratos de los comisionados, dos de ellos en formato *carte de visite*. El suelo estampado del estudio donde se fotografían coincide con el del tipo femenino ya descrito, por lo que se puede concluir que ambas imágenes se realizaron en el mismo lugar. A su vez, el cortinaje que aparece junto al tipo de la mujer aparece nuevamente en uno de los retratos de los comisionados (BGH000/112/259) [fig. 5.3.12], que comparte la misma alfombra con el resto de las imágenes. Todo ello permite concluir que todas estas imágenes se realizaron en un mismo lugar, con toda probabilidad un estudio local dada la presencia de atrezzo (pilastra, balaustrada, cortinaje...) (FD1371) [fig. 5.3.13].

El sello en el verso de una de las imágenes en formato *carte de visite* (BGH000/112/259), donde figura un escudo y “R. Castro fotógrafo de la Comisión del Pacífico”, permitiría posiblemente asimilar todo el conjunto a la producción del comisionado. Sin embargo, como se ha visto en el apartado anterior, las dimensiones de las placas no parecen habituales en la producción de Castro. Por otra parte, la imagen en la que aparece el fotógrafo junto a sus compañeros (ACN000/003/043) [fig. 5.3.14] fue realizada con ayuda de otra persona que destapara el objetivo, posiblemente el propietario del estudio arrendado. En este caso la placa sí tiene aproximadamente las medidas más usuales en la producción de Rafael Castro. Por tanto, todo parece apuntar a que las imágenes se realizaron en un estudio local, algunas de ellas por parte del operario, otras por parte del propio Castro, todo ello posiblemente bajo su supervisión.

²⁴MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 80, 82.

Sólo en un caso Rafael Castro, en su calidad de artista expedicionario y no de fotógrafo, aparece fotografiado junto a sus compañeros Jiménez de la Espada e Isern. En la misma fotografía aparece también el Dr Azarola, español afincado en Uruguay que les serviría de colaborador durante su expedición al Río Solís, Betete y Pan de Azúcar, y un jovencísimo ayudante que podría ser la cuarta figura que aparece en las fotografías realizadas durante este viaje. Se trata de una de las imágenes más cuidadas del conjunto y la que aparece reproducida en *El Museo Universal* casi un año después [fig. 5.3.15]²⁵. El título manuscrito en la imagen indica que la fotografía fue tomada en Montevideo pero sin duda alude a la pequeña expedición realizada por los comisionados y sus colaboradores, tal y como indica *El Museo Universal*, lo que nos recuerda el carácter conmemorativo de algunas de estas imágenes y cómo los modelos solían representar un papel. Es decir, no existe tanto una percepción psicológica del personaje a retratar sino una auto-representación del mismo que en esta época tiende a ser fundamentalmente social. Compositivamente, la imagen es muy similar a otro retrato de los comisionados Martínez y Sáez, Isern, Fernando Amor y Manuel Almagro (BGH000/110/220) [fig. 5.3.16]. La *carte de visite* BGH000/112/259 [fig. 5.3.12] presenta una variación respecto a las dos anteriores e incluye en esta ocasión al presidente de la comisión Patricio María Paz y Membiela en el centro de la imagen, como corresponde en general a las figuras de mayor autoridad. El negativo de imágenes en formato *carte de visite* ACN000/014/248 [fig. 5.3.17], del que no existen positivos, repite una vez más el mismo esquema a través del cual los comisionados son presentados en ropa de trabajo y con algunas de sus herramientas, es decir, en forma de retrato ocupacional. Las imágenes, que nos muestran a los expedicionarios de cuerpo entero, no exploran su fisionomía sino su actividad o papel en la expedición. La comparación entre el grabado de los comisionados y el de algunas de las personalidades más destacadas del momento, según aparecen en *El Museo Universal*, permite observar el carácter secundario de la fisionomía de científicos y artistas en su retrato. Esto permitiría diferenciar quizá el retrato español de esta época del producido en otros países, en los que la fisionomía es esencial dada su (pretendida) capacidad de aportar información sobre el carácter moral del retratado. Este esquema de representación informal (aunque cuidada), que los define ante todo como expedicionarios, es sólo roto por la imagen FD1371 [fig. 5.3.13] que, con levita burguesa, les presenta de manera más tradicional como miembros de su sociedad. Este retrato no sólo contrasta con

²⁵ [RAFAEL CASTRO (fotografía)], ILEGIBLE (grabado?), "Los señores Azarola, Isern, Espada, y el fotógrafo Rafael Castro en la expedición que hicieron a Solís Grande y Pan de Azúcar", *El Museo Universal*, 4 de octubre de 1863, 317.

el anterior en lo que se refiere al planteamiento del retrato, sino en sus amplias dimensiones (26,0 x 31,0 cm). Significativamente, es la versión que aparece reproducida con carácter único en la colección del Museo Nacional de Antropología y, por tanto, es posible que constituyera el retrato oficial de los naturalistas. Obsérvese la ausencia, como en las otras imágenes, de los miembros auxiliares de la comisión, Rafael Castro y Bartolomé Puig y Galup. Para Lara Perry, este tipo de retrato fotográfico de cuerpo entero podría asimilarse a la tradición del retrato más formal u oficial al óleo, mientras los primeros planos y las viñetas podrían serlo a los dibujos informales e incluso a las miniaturas.²⁶ Así pues, todos estos retratos debían tener una función formal.

La producción de retratos, especialmente en formato *carte de visite*, a partir de la estancia en Uruguay, sugiere tanto un testimonio de la existencia de la Comisión como la promoción de su imagen a lo largo de su periplo por tierras americanas. La circulación de la imagen de los comisionados posiblemente tenía una doble vertiente: por un lado contribuir a la consolidación de las redes profesionales que los científicos extendían a través de sus colaboradores locales y, por otro, proyectar una imagen de prestigio para el proyecto expedicionario.

En cualquier caso esta difusión de retratos es expresión de un proceso de democratización, pues no hay que olvidar que incluso el daguerrotipo, que dominó el retrato fotográfico hasta el inicio de la década de 1860, estaba limitado a las clases privilegiadas. Como ocurriera con la visión pseudo-panorámica de la ciudad de Río de Janeiro, nos encontramos también aquí ante una forma de arte característica de las sociedades burguesas. Y, si en Brasil el álbum que se conserva en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro sólo presenta a Luis Hernández Pinzón como imagen visible de la empresa, asistimos aquí a la popularización de la imagen de la propia Comisión Científica como elemento de prestigio de la Expedición al Pacífico. Precisamente el formato *carte de visite* del negativo ACN000/014/248 [fig. 5.3.17] y la copia BGH000/112/259 [fig. 5.3.12], creado para su adquisición e intercambio, debió facilitar enormemente la difusión de la imagen de los comisionados en su faceta de expedicionarios, posiblemente primero entre sus propios colaboradores locales, pero también en los círculos sociales, banquetes, bailes o tertulias que frecuentaron²⁷ e incluso de manera generalizada en las

²⁶LARA PERRY, "The *Carte de Visite* in the 1860s and the Serial Dynamic of Photographic Likeness", *Art History* vol. 35, n. 4 (2012): 746.

²⁷Una lectura atenta de cualquiera de los diarios de los comisionados o incluso las crónicas de Rafael Castro permite entrever la proyección de la Comisión en los círculos sociales de las ciudades que visitaron. Podría decirse que los comisionados actuaron como "embajadores culturales" de su país en los círculos de españoles expatriados, ambientes científicos y, en general, en la alta sociedad americana. Patricio María Paz y Membiela, presidente de la Comisión, crítica a Fernando Amor y Manuel Almagro, a los que denomina "compañía de danzantes" porque "no hacen más que bailar",

sociedades americanas a través de la moda de la *carte de visite*. No se trata, sin embargo, de algo exclusivo del grupo comisionado pues, como evidencian las cartas escritas por el joven guardiamarina Joaquín Bustamante y Quevedo, los miembros de la Expedición en general parecen fotografiarse en múltiples puntos del recorrido para regalar sus retratos localmente y enviarlos también a sus familiares en España²⁸. Significativamente, no serán los únicos retratos que el joven guardiamarina enviará a España, pues menciona haber hecho envío también del de un patagón²⁹, presumiblemente un tipo humano, quizá el del estudio Helsby que se verá más adelante.

Con todo, necesario es decir que no se han encontrado testigos de esta teórica difusión de retratos en formato *carte de visite*, pero el intercambio de este tipo de fotografías entre los comisionados y sus colaboradores queda documentado en el propio fondo de Jiménez de la Espada, que alberga una con la que el naturalista alemán afincado en Chile Rodolfo Amando Philippi obsequió al comisionado como “recuerdo”, según reza una inscripción en el verso de su soporte secundario (ABGH000/126/583) [fig. 5.3.17]. En este sencillo retrato sedente con mesa y cortina, muy característico de los últimos años del daguerrotipo, el sabio de origen alemán aparece desprovisto de todo emblema de su ocupación científica y representado en toda su dignidad como miembro de la sociedad burguesa de su tiempo. Su atributo más importante en este caso, al contrario que en los casos anteriores, es la interpretación por parte del fotógrafo de su carácter a través del gesto y la mirada. Otras imágenes sugieren el intercambio de retratos en el mismo Uruguay. Los retratos masculinos de los estudios Bates y Compañía (ABGH000/112A/558) y Adriano Cordiglia (ABGH000/112A/576) de Montevideo son sin duda testimonio del intercambio de *carte de visite* entre el expedicionario Jiménez de la Espada, a cuyo fondo pertenecen, y personas con las que entró en contacto durante su visita, presumiblemente colaboradores locales como es el caso de Rodolfo Amando Philippi en tierras chilenas. Existen en el mismo fondo retratos individuales de Jiménez de la Espada (ABGH000/113/262- 263). Sin embargo, lo interesante es que la imagen colectiva de los comisionados como científicos de campo, que con insistencia se hizo ensayar al fotógrafo español a su llegada a Uruguay, permitió proyectar una imagen de la empresa expedicionaria científica española.

lo que nos puede servir aquí para valorar el intenso contacto social que mantuvieron los comisionados con las sociedades locales. Véase: JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 64.

²⁸ AMN, Campaña del Pacífico, Cartas del guardia-marina don Joaquín Bustamante y Quevedo, años de 1862 a 1867, signatura 1412-000. JOAQUÍN BUSTAMANTE Y QUEVEDO a su madre describiendo su llegada a Perú, El Callao, 12 de julio de 1863; BUSTAMANTE Y QUEVEDO a su madre describiendo su llegada a San Francisco de California, San Francisco, 13 de octubre de 1863.

²⁹ BUSTAMANTE Y QUEVEDO a su madre describiendo su llegada a Perú, El Callao, 12 de julio de 1863.

Rafael Castro conocía bien el género del retrato desde sus tiempos como fotógrafo en Madrid, tal y como demuestra su serie de personajes ilustres “Galería de los contemporáneos” [figs. 1.8 y 1.10] o la fotografía de la esposa e hijos de su compañero Isern [fig. 1.7]. Con todo, el retrato colectivo era todo un reto en aquella época hasta el punto de que eran utilizados para evaluar el gusto, habilidad y pericia técnica del fotógrafo.³⁰ La cuidada composición y las múltiples versiones del retrato permiten en efecto sentir la preocupación del fotógrafo. Algunos otros álbumes de la misma época, muy significativamente el compilado por el marino e historiador Cesáreo Fernández Duro que hoy se conserva en el Museo Naval [fig. 5.3.18], sugieren la existencia de un tipo de retrato colectivo a caballo entre el retrato profesional u ocupacional y de camaradas o amigos. Mientras los primeros retratos fotográficos ocupacionales presentan a los modelos junto a sus herramientas de trabajo, en muchas ocasiones desarrollando sus actividades, los retratos de colegas y amigos presentan grupos de individuos en actitudes informales relacionadas entre sí a través de la pose. Indudablemente, las fotografías de los expedicionarios que realiza Rafael Castro pueden inscribirse dentro del mismo género de retrato de “camaradas profesionales” que observamos en el centro de la hoja del álbum de marinos de Cesáreo Fernández Duro. Estos retratos nos permiten quizá reflexionar sobre el ideal profesional de la época, al menos en ciertos grupos que trabajan claramente en equipo. Castro estaba sin duda familiarizado con este tipo de retrato que a su vez emanaba de la tradición pictórica. Algunos retratos de figuras de ciencia, como el muy conocido de Celestino Mutis de J. A. de Machado (Real Academia Nacional de Medicina, Madrid) o el más tardío de Humboldt y Aimé Bonpland de Eduard Ender (*circa* 1850) [fig. 5.3.19], nos permiten observar los mismos instrumentos emblemáticos propios del trabajo de los modelos, que aparecen desarrollando sus tareas en actitud informal. El último retrato, al ser colectivo, nos permite también observar la relación entre los modelos, que también posan como camaradas si bien la figura de Humboldt ha sido claramente destacada sobre la de su compañero por Ender. El perfil de estos retratos de camaradas de profesión parece encajar, en efecto, con el intercambio de fotografías entre colegas que sabemos se produjo entre los miembros de la comisión y sus corresponsales o colaboradores americanos.

Pero, más aún, los expedicionarios visitaron el estudio de fotógrafos locales, como menciona el diario de Jiménez de la Espada con relación a su corta estancia en Buenos

³⁰AUDREY LINKMAN, *The Victorians: Photographic Portraits* (London: Tauris Parke Books, 1993), 128.

Aires,³¹ lo que parece sugerir la producción de *cartes de visite* también para su distribución pública. Hasta los estudios más modestos documentaban las visitas de personajes de cierta relevancia a su localidad emitiendo series comerciales de retratos en *carte de visite*.³² Aunque sin duda la falta de pruebas tangibles sólo nos permite conjeturar sobre esta interesante hipótesis, este sería quizá el aspecto más interesante de este pequeño conjunto de imágenes. Así, teniendo en cuenta la popularidad de la que gozaron los expedicionarios a su llegada a los diferentes países³³, de la que se hace eco la prensa, no resultaría extraño que también se hicieran retratar como “celebridades”. Es incluso posible que el fotógrafo de la Comisión pusiera a la venta sus retratos del grupo a través de empresas locales de la misma manera que lo había hecho en España con su “Galería de los Contemporáneos”. John Plunkett destaca en su estudio sobre la *carte de visite* la enorme producción de imágenes de la Reina Victoria y su familia y cómo durante la década de 1860 se abrieron paso hasta los hogares británicos.³⁴ Significativamente, el artículo del *Art Journal* de 1861 que cita afirma que:

... La producción, reproducción y difusión de los retratos en “carte de visite” de Su Majestad la Reina y los diversos miembros de la Familia Real proporcionarían material para un extraordinario capítulo en la historia del arte popular... Sería difícil formarse una estimación de la cantidad en que pueden reproducirse estos bonitos pequeños retratos. Sin lugar a dudas se necesitarán en decenas de miles. Deberán encontrar su camino hasta los últimos rincones de los bastos dominios de nuestra soberana y de toda ciudad tanto en casa como en las colonias... Estas “cartes de visite” reales dejan muy atrás cualquier otro medio para consagrar la persona de nuestra soberana y su familia en los hogares de su pueblo...³⁵

³¹JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 63.

³²LINKMAN, *The Victorians: Photographic Portraits*, 67.

³³Por mencionar un ejemplo relativo a esta etapa de su viaje, la pequeña expedición realizada a Río Solís, Betete y Pan de Azúcar por Rafael Castro, Jiménez de la Espada y Isern junto a su colaborador local el Dr. Azarola es recogida por *L'Observateur* tal y como menciona Jiménez de la Espada en su diario. Ver: JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 64. Algunos recortes de periódico como *El Mercurio de Valparaíso* o *El Comercio* que se conservan en el Archivo General de la Administración Pública de Alcalá de Henares dan idea también del eco que generaron las actitudes de los militares españoles en tierras americanas.

³⁴JOHN PLUNKETT, “Celebrity and Community: The Poetics of the *Carte de Visite*”, *Journal of Victorian Culture*, vol. 8, n. 1 (2003): 61, consultado el 13 de noviembre de 2015, doi: 10.3366/jvc.2003.8.1.55

³⁵“... The production and the reproduction and the diffusion of the *carte de visite* portraits of Her Majesty the Queen and the various members of the Royal Family, would furnish materials for no ordinary chapter in the history of popular Art... It would be difficult to form an estimation of the extent to which these beautiful little portraits may be reproduced. Without a doubt they will be required in tens of thousands. They will have to find a way into every quarter of our sovereign's wide dominions, and into every city and town both at home and in the colonies... These royal *cartes de visite* leave far behind all other agencies for enshrining our sovereign's person and her family in the homes of her people ...”. “Cartes de Visite”, *Art Journal*, 7 (1861): 306. Citado en: PLUNKETT, “Celebrity and Community: The Poetics of the *Carte de Visite*”, 61.

La cita resulta particularmente elocuente a la hora de evaluar el extraordinario poder propagandístico de estas pequeñas y económicas imágenes, un poder que supieron explotar desde un principio las figuras de la política.³⁶ Distribuidas a bajo precio por todo el mundo, eran reunidas en álbumes que combinaban la esfera privada del hogar burgués con el ámbito de lo público formando extraordinarios mosaicos de imágenes yuxtapuestas muchas veces inconexas. Fundamentalmente formados por retratos de familia, amigos pero también celebridades, también incluían imágenes de obras de arte o lugares emblemáticos de todo el mundo. Los álbumes eran pieza fundamental del hogar burgués de la época y el centro de las reuniones sociales de la familia y sus allegados. Y, significativamente, los álbumes para *carte de visite* se modelaron a imagen y semejanza de las biblias, cobrando una enorme importancia como genealogías visuales para la posteridad y reliquias de familia,³⁷ función que este tipo de objetos ha continuado teniendo hasta nuestros días. Sin embargo, a diferencia de los álbumes modernos, los de *carte de visite* yuxtaponían la esfera pública con la privada, creando así una extraña aunque poderosa genealogía. A esta genealogía se unieron también las clases profesionales, abogados, médicos, académicos, religiosos... que fueron percibidos como elementos que contribuían a la riqueza y salud física y moral de la nación, implicando progreso y elevando los logros a nuevas alturas.³⁸ El impacto del retrato de los expedicionarios, entendidos como símbolo de la “virtud” de la nación española, en este tipo de álbumes no sería por tanto desdeñable.

La expedición, como ya se discutió en un capítulo anterior, debe inscribirse en el movimiento político-cultural del Pan hispanismo, “ofensiva desatada por políticos, diplomáticos, publicistas y comerciantes, desde 1850, con el fin de estrechar relaciones entre España y las repúblicas americanas, contener el expansionismo norteamericano, liderar el nuevo movimiento cultural hispano-americano y recuperar el antiguo poderío como potencia de primer orden”³⁹. *El Museo Universal* es buen ejemplo de esta ofensiva. Como también se comentó en el mismo lugar, el 27 de mayo de 1862 el director general de Instrucción Pública, Pedro Sabau, envió una carta al marqués de la Vega de Armijo,

³⁶LINKMAN, *The Victorians: Photographic Portraits*, 67.

³⁷PETER HAMILTON Y ROGER HARGREAVES, *The Beautiful and the Damned: The Creation of Identity in Nineteenth-Century Photography* (London: Lund Humphries, The National Portrait Gallery, 2001), 46.

³⁸ HAMILTON, HARGREAVES, *The Beautiful and the Damned*, 53-54.

³⁹MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, “La organización de la expedición al Pacífico en 1862: un proyecto político-científico para articular el sistema colonial español”, *Quipu* vol. 3, n. 3 (1986): 335. Véase también: LEONCIO LÓPEZ-OCÓN Y MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, “Los condicionantes políticos de la Comisión Científica del Pacífico: hispanoamericanismo y nacionalismo en la España bajo-isabelina (1854-1868)”, en MARIANO ESTEBAN PIÑEIRO, NICOLÁS GARCÍA TAPIA, LUIS ÁNGEL GONZÁLEZ ARROYO ET AL., coords, *Estudios sobre Historia de la ciencia y de la técnica II: IV Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1988), 615-629.

que ocupaba el cargo de Ministro de Fomento, solicitando que le fuera agregada a la escuadra que se dirigía al Pacífico:

*... una misión científica, como lo practican las naciones cultas en casos semejantes y como lo ejecutó España con tanta gloria como la que más en la segunda mitad del pasado siglo y principios del actual [...] estado por cierto bien diferente de su actual abatimiento y pobreza....”*⁴⁰

Esta petición permite comprender mejor el prestigio con el que la expedición científica contribuía al proyecto. Pero en realidad todo el proyecto estaba inmerso en una política de prestigio que el gobierno español deseaba desarrollar en tierras americanas. Así, los propios militares trataron de promocionar su imagen y el proyecto a través de actividades más o menos rutinarias, como la interpretación de música en los diferentes puertos por parte de la Escuadra⁴¹, pero también reuniones sociales como bailes y banquetes e incluso “una comida a la que habían sido invitadas las señoras” a bordo de la *Resolución*⁴². Para el embajador español en Uruguay, Carlos Creus,

*... La estancia de la escuadra y el buen estado de su disciplina y armamento imprimían en los ánimos de los naturales respeto y consideración a España, y en los súbditos de Su Majestad entusiasmo por la prueba material del poderío de su patria. El general Hernández Pinzón, además, con su trato expansivo y formas airoas y caballerescas, ha contraído numerosas relaciones y al paso que fomenta las simpatías a favor de la antigua metrópoli ha difundido la convicción de que nuestros progresos en todos los ramos y, sobre todo, en Marina, son rapidísimos. Y merced a esta popularidad de que goza, el presidente de esta república manifestó deseos de visitar su fragata. Para que esta visita tuviera lugar con la mayor solemnidad posible, el general Hernández Pinzón preparó un suntuoso banquete... con asistencia del mismo Presidente, sus ministros, algunos generales orientales e individuos del cuerpo diplomático y otras personas notables hasta el número de veinticuatro, que tomaron parte en el festín...*⁴³

⁴⁰ AGA, legajo 7, carpeta 4. PEDRO SABAU al Ministro de Fomento, 27 de mayo de 1862, en BARREIRO, *Historia de la Comisión Científica del Pacífico (1862 a 1865)*, 41.

⁴¹ Como había ocurrido en Brasil y era sin duda costumbre, los marinos de la *Resolución* interpretaron varias piezas musicales en el Hotel Oriental de Montevideo. MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 79.

⁴² MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 82.

⁴³ CARLOS CREUS a la primera secretaria de Estado, 28 de diciembre de 1862, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Negociaciones, Argentina, legajo 152, en PUIG-SAMPER, *Crónica de una expedición romántica al Nuevo Mundo*, 165-166.

Sin embargo, Martínez y Sáez no apunta a un final feliz para esta iniciativa y destaca que durante el encuentro Pinzón se encontraba ebrio.⁴⁴ Con todo, queda claro que se emprendieron iniciativas para promocionar la Escuadra y así contribuir al prestigio nacional que ya de por sí les otorgaba el armamento militar en tierras americanas.

Algunas consideraciones sobre la relación imagen-palabra

El silencio u omisión por parte del fotógrafo de algunos aspectos importantes del viaje pone de manifiesto el carácter limitado de su labor y de la información que proporcionan las imágenes en el conjunto del proyecto. Esto nos permite comprender las imágenes fotográficas de Rafael Castro como un complemento a la información que sobre Uruguay facilita Manuel Almagro en la crónica de la Expedición. Como en muchas otras expediciones, se trata de elementos complementarios posiblemente destinados a figurar juntos aunque, en la práctica, estas imágenes se difundieran a través de *El Museo Universal*, la exposición pública celebrada en el Jardín Botánico de Madrid y una veintena de álbumes.

Así, el expedicionario y cronista oficial destaca la enorme riqueza del país.

... La riqueza del país consiste en las abundantísimas crías de ganado lanar, vacuno y caballar; del primero sólo se aprovecha la lana, y de los otros el cuero y la grasa; la carne de vacuno, salada y seca, constituye el “charqui” o “tasajo” que se exporta en gran cantidad para el N. del Brasil y nuestras colonias de las Antillas...⁴⁵

El testimonio similar del joven guardia marina Joaquín Bustamante y Quevedo nos permite adivinar que la explotación ganadera era un aspecto muy notable y que llamó poderosamente la atención de los miembros de la expedición:

... En esta república es una atrocidad el ganado que hay. Matan de 700.000 a 800.000 cabezas de ganado anuales. Dicen que hay campos llenos de ovejas en que no

⁴⁴MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 82.

⁴⁵ALMAGRO, *La comisión científica del Pacífico*, 19.

*se ve más que lana...*⁴⁶

El silencio del fotógrafo respecto a la explotación ganadera es absoluto, si bien tuvo varias oportunidades de entrar en contacto con esta importante realidad del país junto con sus compañeros expedicionarios.⁴⁷

De la misma manera, y en relación al tema anterior, cuando analiza los tipos humanos existe un silencio absoluto respecto a los gauchos, tema clásico y muy pintoresco que ya desde la estancia en Uruguay llamó poderosamente la atención de todos los miembros de la expedición. Bustamante y Quevedo comenta:

*... Todos los hombres son muy aficionados a montar a caballo y unos hombres llamados "gauchos" (que se dedican a la caza de caballos salvajes) van vestidos con una especie de ponchos que sólo tienen una abertura para meter la cabeza y en las piernas enrollada una tela azul...*⁴⁸

Por su parte, Martínez y Sáez alude en varias ocasiones a los gauchos, de cuyas costumbres recibe información, según indica en su diario.⁴⁹

*... Eran los ranchos de barro, sostenidos con palos, que constituían también entrelazados el techo, cubierto de una gruesa capa de gramíneas secas. Árboles secos constituían cercas para el ganado [...] No cesaban de acariciar los niños tanto a Amor, que había sido mi compañero de almuerzo, como a mí. Estaba medio carnero... asándose a la lumbre [...] Después pudimos apreciar las excelentes cualidades de esta carne así asada, pues nos obsequiaron no sólo con ella sino con leche aquellas buenas gentes. Tan amables son los gauchos. Estuvimos viendo la agilidad con que manejan los lazos de cuero y bolas que lanzaron a algún animal a nuestro ruego...*⁵⁰

Se conserva una fotografía en formato *carte de visite* de un tipo masculino vestido

⁴⁶BUSTAMANTE Y QUEVEDO a sus tíos describiendo su estancia en Uruguay, 15 de noviembre de 1862.

⁴⁷Los comisionados realizaron visitas a explotaciones ganaderas. Así, el 5 de enero Martínez y Sáez y Jiménez de la Espada visitaron el saladero de Samuel Lafond, uno de los mejores de la América Meridional, donde se realizaban todas las operaciones para la obtención de productos cárnicos y derivados a partir del animal vivo. Algunos días antes había acudido con Fernando Amor y Mayor y el presidente de la Comisión, Patricio María Paz y Membiela, a la Barra de Santa Lucía, donde tuvieron la oportunidad de ver rebaños de ganado y entrar en contacto con los gauchos. MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 80-81, 87-89.

⁴⁸BUSTAMANTE Y QUEVEDO a sus tíos describiendo su estancia en Uruguay, 15 de noviembre de 1862.

⁴⁹MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 88.

⁵⁰MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 81.

con poncho en el fondo Jiménez de la Espada (ABGH000/112A/561). La imagen representa a un hombre de pie y con los brazos cruzados contra fondo neutro. El tipo, representado en toda su dignidad, a pesar de carecer de claros atributos como las boleadoras, se ha asimilado a la figura de un gaucho. La imagen, de la que no se conserva negativo, fue posiblemente adquirida en un estudio local en Argentina. Esto evidencia aún más el silencio del fotógrafo respecto a este tipo humano.

La división de la Comisión Científica

Tan ambicioso proyecto escondía contradicciones internas que desde un principio abortaron su éxito. Al mismo tiempo que ambas partes trataban de promocionar el proyecto, los desencuentros entre comisionados y militares se sucedían, lo que obligó incluso a dividir la comisión en dos. Si bien la versión oficial de Manuel Almagro indica que dicha decisión fue tomada “con el objeto de dar más variedad a nuestras colecciones”,⁵¹ el diario de Jiménez de la Espada, que recoge una carta personal dirigida a Mariano de la Paz Graells, director del Museo de Ciencias Naturales, sugiere otros motivos muy diferentes:

... Según indique a Vd. en mi última, Montevideo debía ser el punto de separación de las dos mitades en que quedaba dividida la comisión [...] Algo le chocará el que nuestro jefe sea el primero de la expedición terrestre, “el naturalista conchólogo”; pero todo tiene su por qué y no le ha faltado razón para hacer lo que ha hecho, pues las discordias entre él y el comandante de la “Triunfo” de que Ud ya tiene noticia habían llegado a tal extremo que después de separar sus ranchos y ser arrojado poco menos que de la cámara de Croquer rompió oficialmente con él quejándose al general Pinzón y al gobierno en un notable oficio...⁵²

Así, el 26 de diciembre de 1862 salió rumbo a Valparaíso la sección de la Comisión que debía continuar su expedición por tierra, mientras los comisionados Jiménez de la Espada, Martínez y Sáez, Bartolomé Puig y Galup y Castro y Ordóñez

⁵¹ALMAGRO, *La comisión científica del Pacífico*, 19.

⁵²JIMÉNEZ DE LA ESPADA a Mariano de la Paz y Graells, 10 de abril de 1863, en JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 98-99.

aguardaban en Montevideo su partida por mar.⁵³ Isern, que debía realizar el viaje por tierra, se reuniría con el resto de la expedición el 20 de enero en la capital argentina.⁵⁴ El 9 de enero algunos de los comisionados, entre ellos el fotógrafo, se desplazaron a Buenos Aires para regresar posteriormente a la capital uruguaya, desde donde partieron definitivamente el 16 de enero rumbo a Valparaíso a través del Estrecho de Magallanes.⁵⁵ La visita a Buenos Aires, también documentada gráficamente por el fotógrafo, que describe la ciudad en sus crónicas de *El Museo Universal*, fue muy breve y se realizó desde Uruguay. A ella se dedica el siguiente capítulo.

Conclusiones

Este reducido *corpus* fotográfico relativo a la visita de la expedición al Uruguay pone sin embargo de relieve algunos aspectos significativos de la obra de Rafael Castro y así quizá del arte de expedicionarios y viajeros.

En primer lugar la omisión de temas clave de la visita demuestra no sólo el carácter complementario de las imágenes respecto a un hipotético texto que más tarde sería la crónica de la expedición; ilustra, asimismo, las limitaciones del fotógrafo a la hora de documentar gráficamente su periplo que, no debemos olvidar, debía teóricamente estar sometido al dictamen del presidente.

Asimismo, se observa que imágenes y textos resultan inexpresivos comparados con la anterior visita a Brasil, donde el descubrimiento de la América tropical produce asombro en los componentes de la Expedición. Uruguay, primer punto de la antigua América española que tocan los expedicionarios, parece identificarse a través de imágenes y textos con la propia España, lo que podría asimilarse quizá a los intereses pan hispanistas del proyecto. Merece la pena destacarse que en Montevideo el fotógrafo presta atención al Teatro Solís, edificio emblemático de la ciudad nueva, lo que ilustraría el progreso del país, pero también a los que constituyen una huella de la presencia española en aquellas tierras.

Quizá el aspecto más interesante del conjunto sea la aparición de imágenes de los propios comisionados. En su participación en una pequeña expedición al Río Solís, Betete

⁵³MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 82.

⁵⁴PUIG-SAMPER, *Crónica de una expedición romántica al Nuevo Mundo*, 171.

⁵⁵JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 62-65.

y Pan de Azúcar, significativamente el fotógrafo no sólo recoge los campos del Uruguay sino las actividades de los propios comisionados y sus colaboradores, documentando así el trabajo de la expedición tal y como aparece en muchos otros proyectos similares. Por otra parte, la realización de una serie de retratos a su llegada a Uruguay, especialmente los realizados en formato *carte de visite*, pone de relieve la importancia de la Comisión Científica como entidad. El prestigio que la empresa científica confería a este proyecto y la promoción que toda la empresa, entendida como parte de la política pan hispanista, buscaba en tierras americanas, permite entender estos retratos, especialmente los realizados en *carte de visite*, como importantes instrumentos de propaganda. Las *carte de visite*, que los comisionados debieron ofrecer como obsequio y en intercambio a sus colaboradores locales y en general a las relaciones que entablaron durante su estancia, caracterizada por un intenso contacto social, pasaron a formar parte de los álbumes familiares de los hogares americanos, particularmente los círculos científicos, los ambientes de expatriados españoles y las élites en general. Pero las alusiones a la visita a fotógrafos locales y el eco que la prensa se hizo de las peripecias de la expedición tanto en España como en otros países sugiere que se realizaron también retratos en formato *carte de visite* para su difusión pública como celebridades. Así, estos retratos habrían teóricamente entrado masivamente en los hogares americanos. Con todo, no disponemos de pruebas para probar esta hipótesis. Presentando a los comisionados como “embajadores” de un país moderno en el que se cultivaban las ciencias a la vez que héroes, estos pequeños retratos difundieron una magnífica imagen de España entre las sociedades americanas. Las imágenes fotográficas cobran así una enorme importancia en el contexto de la expedición como proyecto político.

... *El espectáculo que ofrece el interior de Buenos Aires cambia, como ha dicho un viajero, tres veces al día. Tan animado como es su aspecto por la noche y la mañana, es triste y taciturno a la hora de la siesta, esto es desde las dos a las cinco de la tarde, por lo menos en la temporada del calor [...] En aquellos momentos de letargo la ciudad de Buenos Aires no tiene a la verdad ningún atractivo [...] Pero despierta la ciudad de su letargo. Todo es ruido y movimiento: carros y carruajes, comerciantes y comisionados, lindísimas muchachas saliendo a paseo, todo probará que allí se vuelve a la vida y a la animación así que se presentan las frescas brisas de la tarde...*¹

Arsène Isabelle, *Voyage à Buénos Ayres et à Porto Alegre*

Capítulo 5.4

Argentina

Rafael Castro y Ordóñez viajó a la ciudad de Buenos Aires el 9 de enero de 1863 junto a su compañero Jiménez de la Espada. El viaje, según comenta el fotógrafo, tuvo una duración de "... cuatro días, los necesarios para algunos trabajos..."², y tenía al parecer como objetivo la visita al Museo Público de Buenos Aires, dirigido por Karl Hermann Konrad Burmeister (Alemania, 1807-1892), catedrático de zoología y autor de un amplio número de publicaciones sobre la flora, fauna, paleontología y geología de América del Sur, particularmente de Argentina. Como ya se indicó, la visita se realizó desde Montevideo, donde la Comisión se encontraba estacionada.

De esta corta visita Castro nos ha dejado una colección de seis fotografías de Buenos Aires, una de las cuales sería publicada en forma de xilgrabado por *El Museo Universal* junto a una breve crónica del fotógrafo. Tomó posiblemente una fotografía del cráneo completo de un ejemplar fósil en el Museo Público de Buenos Aires donde, según comenta Jiménez de la Espada, al parecer también realizó el dibujo de un diente de megaterio,³ hoy desaparecido como casi todos los dibujos del artista de la expedición.

¹ ARSENIO ISABELLE, "Viaje a Buenos-Aires y Puerto-Alegre por la banda oriental, las misiones del Uruguay y la provincia de Río- Grande-do-Sul", vol. 3 (América), en NEMESIO FERNÁNDEZ CUESTA, ed *El Nuevo Viajero Universal, Enciclopedia de viajes modernos, recopilación de las obras más notables sobre descubrimientos, exploraciones y aventuras publicadas por los más célebres viajeros del siglo XIX* (Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig Editores, 1861), 266-267, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013234&page=1>

² CASTRO Y ORDÓÑEZ, "La expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863", 235.

³ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 63.

Estas obras nos permiten observar una vez más la doble vertiente del trabajo del comisionado que con sus fotografías y dibujos atendía por un lado las necesidades científicas de la expedición bajo la atenta tutela de los comisionados y por otro realizaba un reportaje de los lugares visitados, que complementaba con sus crónicas, y que podría englobarse dentro del género de la narrativa de viaje.

Con relación a sus crónicas, precisamente, publicó una brevísima descripción de Buenos Aires y sus costumbres⁴ y una crónica de la sección terrestre de la comisión⁵. Esta es la primera vez en la que el fotógrafo relata una parte del viaje que no realizó personalmente⁶, lo que le convierte en cronista informal de la expedición.

Las crónicas

... El espectáculo que ofrece el interior de Buenos Aires cambia, como ha dicho un viajero, tres veces al día. Tan animado como es su aspecto por la noche y la mañana, es triste y taciturno a la hora de la siesta, esto es desde las dos a las cinco de la tarde, por lo menos en la temporada del calor. A esta hora de reposo todo está cerrado: los negocios se hallan en suspenso; las plazas se encuentran desiertas, y no se ve otra cosa por las calles que “chungadores”, o sea jornaleros y mozos de cuerda, tendidos por tierra a lo largo de las aceras en donde reposan después de comer hasta que vuelven a emprender su curso los negocios. En aquellos momentos de letargo la ciudad de Buenos Aires no tiene a la verdad ningún atractivo. Todo aquello que os hubiera encantado por la noche, o que os hubiera admirado por la mañana, ha venido a desaparecer detrás de la cortina para dejar lugar tan solo a la monotonía y el más mortal silencio. Pero despierta la ciudad de su letargo. Todo es ruido y movimiento: carros y carruajes, comerciantes y comisionados, lindísimas muchachas saliendo a paseo, todo probará que allí se vuelve a la vida y a la animación así que se presentan las frescas brisas de la tarde...⁷

⁴ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863”, 235-238.

⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La Expedición Científica del Pacífico: Las Mercedes, América del Sur”, 91-93.

⁶ Durante su estancia en Río de Janeiro había incluido en sus crónicas la carta de un comisionado como testimonio del ascenso al Corcovado en el que personalmente parece que no participó.

⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863”, 235.

Con esta descripción, que parece asemejar la ciudad de Buenos Aires a un “espectáculo” cuya fascinante actividad desaparece “detrás de la cortina”, caracteriza Castro su visión de la capital argentina. El uso de vocablos propios del espectáculo había servido ya al fotógrafo para describir otras ciudades, como Bahía de Todos los Santos, “... inmenso anfiteatro de verdor, salpicando las blancas casitas, asentadas en los cerritos como otros tantos espectadores que esperan el principio de una fiesta...”⁸. Esta metáfora de la ciudad como mecanismo teatral y espacio en el que se desarrolla el drama de las civilizaciones era utilizada por el viaje pintoresco y contaba con una tradición que se remontaba a Volney o De Gérando⁹ por lo que no parece extraño poder encontrarlo en estas descripciones. Pero lo verdaderamente interesante de esta descripción de la capital argentina es que no es de Castro.

El viajero al que un tanto veladamente se hace alusión en estas líneas es Arsène Isabelle (Francia, 1795-1879), explorador, naturalista, diplomático, comerciante y periodista autor del popular *Voyage à Buénos Ayres et à Porto Alegre, par la Banda Oriental* (Le Havre, Imprimerie de J. Morlent, 1835). *Voyage* fue reeditado por *El Nuevo Viajero Universal* en castellano en 1861¹⁰ y, a juzgar por la traducción, la cita parece proceder de esta edición. No sería ésta la primera vez que se utilizaba *El Nuevo Viajero Universal* como base de un texto pues, como vimos con anterioridad, en las crónicas de Castro aparece una cita textual de otro de los relatos reeditados por esta “enciclopedia de viajes modernos”,¹¹ el de Maximilian Wied-Neuwied y Francisco de Castelnau en Brasil, en este caso por el contrario debidamente acreditado.¹² Es necesario decir que si bien la visita a Brasil es anterior, el fotógrafo publicó las noticias sobre los indígenas de este país (del relato de Wied-Neuwied y Castelnau) con posterioridad a su estancia en Buenos Aires, lo que sugiere un conocimiento o al menos utilización de esta enciclopedia a partir de entonces. Como se sugirió ya en el capítulo relativo a Brasil, es posible que Nemesio Fernández Cuesta, director entonces de la revista *El Museo Universal* y editor de *El Nuevo Viajero Universal*, editara las crónicas del fotógrafo intercalando añadidos pues, como

⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Río Grande, América del Sur”, 52.

⁹ AMÍLCAR TORRÃO FILHO, “Puro teatro: la ciudad luso-brasileña como espectáculo y anfiteatro de la civilización en la literatura de viaje”. En RAFAEL ALEMANY FERRER, FRANCISCO CHICO RICO, eds. *XVIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre 2010) = XVIII Simposi de la SELGYC (Alacant 9-11 setembre de 2010). Literatura i espectacle = Literatura y espectáculo* (Alacant, Universitat d'Alacant, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2012), 588-589.

¹⁰ ARSENIÓ ISABELLE, “Viaje a Buenos-Aires y Puerto-Alegre por la banda oriental, las misiones del Uruguay y la provincia de Rio-Grande-do-Sul”, vol. 3 (América), en NEMESIO FERNÁNDEZ CUESTA, ed. *El Nuevo Viajero Universal, Enciclopedia de viajes modernos, recopilación de las obras más notables sobre descubrimientos, exploraciones y aventuras publicadas por los más célebres viajeros del siglo XIX* (Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig Editores, 1861), 266-267, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013234&page=1>

¹¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La Expedición Científica del Pacífico: Las Mercedes, América del Sur”, 93.

¹² WIED-NEUWIED, DE CASTELNAU, “Viaje al Brasil”, 313-509.

comenta Diego Chozas Ruiz-Belloso en su tesis doctoral sobre la literatura viatica en la revista, deseaba que Castro incluyera descripciones elaboradas de los lugares visitados¹³. Sin embargo, también es posible que Castro contara, posiblemente a partir de su estancia en Argentina, con un ejemplar del volumen correspondiente a América de esta compilación de viajes modernos y que la utilizara como otra fuente de información y base de su trabajo. En todo caso, lo que nos interesa destacar es que no se trata de un testimonio personal, que es lo que da valor a la literatura de viajes, sino de la utilización de un relato anterior, y en este caso sin citar.

Las fotografías de Buenos Aires

El trabajo fotográfico del artista de la expedición consiste en un grupo de seis fotografías realizadas en la Plaza de la Victoria y Plaza del Fuerte. Las imágenes recogen en primer lugar la catedral metropolitana [fig. 5.4.1], el cabildo [fig. 5.4.2], la Recova Vieja [fig. 5.4.3] y el primer Teatro Colón [fig. 5.4.4], estas dos últimas con la Pirámide de Mayo en primer plano. Castro dedicó al fuerte de Buenos Aires dos imágenes [figs. 5.4.5 y 5.4.6] que, aunque posiblemente su función original no era ésta, permiten obtener una vista panorámica de estas instalaciones desde tierra, concretamente desde la parte posterior de la Recova Vieja. Tradicionalmente estas dos imágenes habían sido erróneamente identificadas con la ciudad de Bahía de Todos los Santos. La fotografía permite comprobar la transformación de estas estructuras, la desaparición de las murallas de época imperial y la edificación de estructuras nuevas, concretamente un arco de estilo neoclásico de la década de 1820.

Las fotografías del centro de Buenos Aires parecen deudoras de las necesidades técnicas del colodión húmedo y de la voluntad de producir unas imágenes claramente documentales y posiblemente con vocación científica. En primer lugar, las imágenes destacan por haber sido tomadas desde cierta altura. Con este tipo de fotografías se evitaba distorsiones en la representación de los edificios y posiblemente se subrayaba el carácter monumental de los mismos.¹⁴ Idéntica preocupación aparece reflejada en las acuarelas realizadas por el ingeniero Carlos Enrique [Charles Henry] Pellegrini (Chambery, 1800-

¹³ CHOZAS RUIZ-BELLOSO, "La literatura de viaje en *El Museo Universal* (1857-1869)", 108-110.

¹⁴ HELENA PÉREZ GALLARDO, *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental* (Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 2015), 49, 53

1875), lo que sugiere que este punto de vista era utilizado tanto por fotógrafos como por dibujantes para evitar las distorsiones propias de la perspectiva [figs. 5.4.7, 5.4.8]. Hijo de arquitecto y hermano de ingenieros, Pellegrini se había formado en la Universidad de Turín y en la Ecole Polytechnique de París licenciándose como ingeniero de puentes y caminos en 1825.¹⁵ Viajó a Buenos Aires en 1828 en calidad de ingeniero hidráulico, profesión que sin embargo no desempeñaría más que brevemente debido a un cambio en la política del país. Pellegrini, que había destacado desde niño en el dibujo, emprendió entonces una fructífera carrera como pintor, dibujante y litógrafo. Sus acuarelas de la Plaza de la Victoria de 1829 muestran asombrosas coincidencias con las fotografías de Castro. Esto nos permite establecer un paralelismo entre ambos y sugerir el uso de un lenguaje documental heredero de disciplinas científicas por parte del fotógrafo. Las acuarelas, que acompañadas por sus impresiones personales sobre las costumbres locales estaban destinadas a su círculo familiar, presentan en el contexto de los pintores viajeros una nueva manera “científica” de mirar la ciudad a partir de la observación directa.¹⁶ Los puntos de vista utilizados por el fotógrafo de la Expedición del Pacífico resultan similares a los utilizados por el ingeniero francés, lo que es particularmente evidente en la acuarela *Plaza de la Victoria (costado Este)*. Por otra parte, las fotografías de Castro fueron realizadas a mediodía, a juzgar por la sombra que proyectan los árboles sobre el suelo, lo que quizá ayuda a explicar por qué se incluyeron los comentarios de Arsène Isabelle sobre el ritmo de la ciudad en la breve descripción, que actúa fundamentalmente como pie del grabado. La elección de este momento del día para fotografiar la plaza no parece casual, pues los manuales de fotografía de la época destacaban la importancia de la iluminación y recomendaban fotografiar los edificios de color claro con luz tenue y las copas de los árboles con luz intensa.¹⁷ Estas recomendaciones parecen haber influido sobre las fotografías de la Plaza de la Victoria, particularmente la del cabildo, cuya fachada de color blanco es fotografiada en penumbra mientras en el resto de la plaza brilla al sol. El tratamiento de la luz también resulta similar en las acuarelas de Pellegrini y en las fotografías de Castro, observándose una tendencia a la minimización de las sombras. A mediodía, tal y como comentan la crónica, la ciudad está paralizada, desierta. No existe una sola figura en las fotografías, algo que *El Museo Universal* aprovecharía y editaría en

¹⁵ PATRICIA VIVIANA CORSANI, “La ciudad de Buenos Aires en las acuarelas de Carlos Enrique Pellegrini”, *Anales del Museo de América*, vol. XX (2012): 273.

¹⁶ CORSANI, “La ciudad de Buenos Aires en las acuarelas de Carlos Enrique Pellegrini”, 275, 278.

¹⁷ PÉREZ GALLARDO, *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*, 45.

su versión de la imagen del primer Teatro Colón y la Pirámide de Mayo, *Expedición Científica al Pacífico.- Plaza de la Victoria, en Buenos Aires*, en forma de grabado en madera [fig. 5.4.9]. Durante su estancia en Brasil, Castro había experimentado ampliamente con el colodión húmedo, de baja sensibilidad y exposición prolongada y de naturaleza siempre impredecible según las condiciones atmosféricas de cada lugar. En estas imágenes aparecen transeúntes borrosos, calles desiertas e incluso modelos posando. Pero en casi todos los casos *El Museo Universal* había editado las imágenes que publicaba en forma de grabado y había hecho desaparecer las figuras borrosas, había conservado las figuras posando y había añadido personajes a las escenas desiertas, como en el de la Plaza de la Victoria de Buenos Aires [fig. 5.4.9]. Tradicionalmente los grabados, a no ser de tipo estrictamente técnico como los destinados a trabajos arqueológicos, incluían figuras humanas que aportaban información y atractivo. Incluso las magníficas acuarelas con vocación científica de Carlos Enrique Pellegrini muestran múltiples personajes de la vida cotidiana de la capital argentina deambulando por la plaza. Si bien el momento del día influyó sobre las fotografías, Castro había demostrado ser capaz de incluir modelos posando, lo que sugiere que sus imágenes de Buenos Aires fueron posiblemente concebidas como vistas de las principales estructuras edilicias del centro histórico de la ciudad, como si se tratara del retrato desapasionado de un conjunto de especímenes botánicos. De hecho, el fotógrafo parece centrarse exclusivamente en estos edificios monumentales y simbólicos, algo quizá poco común entre los artistas viajeros que tratan por el contrario de captar conjuntos urbanísticos, ambientes y gentes a través de su propia mirada personal. Castro parece conocer bien el dibujo topográfico y arquitectónico y alejarse de interpretaciones más artísticas del paisaje urbano que por su amplia formación e intereses personales debía dominar. Posiblemente, a través de sus fotografías busca crear una imagen científica adaptada al proyecto de la expedición, lo que trató de conseguir a través de la mirada documental sobre los edificios más emblemáticos de la ciudad.

Se podría argumentar por tanto que la visión del fotógrafo de la Expedición del Pacífico se centra en el carácter físico del corazón de la ciudad, lo que Richard L. Kagan y Fernando Marías han definido en un conocido trabajo como *urbs*. Sin embargo, su visión de Buenos Aires, aun a través de plazas desiertas y fríos edificios monumentales, revela tanto su historia como el carácter moral de su ciudadanía, lo que Kagan y Marías definen en el mismo trabajo como *civitas*. La Plaza de la Victoria y la Plaza del Fuerte nos hablan del origen hispánico de Buenos Aires pero las transformaciones visibles y la

aparición de nuevas estructuras urbanas nos transmite también una idea de progreso de la nueva república americana. El aspecto ordenado de las estructuras de la plaza ajardinada e iluminada a gas, convertida en lugar de sociabilidad, nos transmite una imagen de orden, civilización, modernidad e incluso de responsabilidad por parte de las estructuras de poder con relación a la población. Conforme a los estudios de Kagan y Marías, se trataría por tanto de una visión no corográfica sino “comunicéfrica”, muy arraigada en el mundo hispánico, que aportaría a partir de tan solo algunas construcciones emblemáticas un conocimiento completo de la ciudad (metonimia).¹⁸

La interpretación de la ciudad por parte de la Expedición Malaspina, que sirve como antecedente de la Expedición del Pacífico, se redujo a dos perfiles: *Vista de Buenos Aires desde el Río* y *Buenos Aires desde el camino de las Carretas* [véase fig. 3.78] de Fernando Brambila (quizá a partir de dibujos preparatorios de otro de los artistas de la expedición). El perfil de la ciudad, panorámica o vista estereográfica, comprende una amplia información, en este caso la ciudad de Buenos Aires al completo y su ubicación topográfica en el Río de la Plata. Este tipo de vistas generales lejanas junto a su derivado la vista a vuelo de pájaro fueron las más utilizadas por las publicaciones cartográficas especializadas.¹⁹ La corografía, que buscaba una descripción física de los lugares, en ocasiones se salpicaba con escenas de género que permitieran obtener información sobre sus habitantes.²⁰ Además, estos perfiles aportan una mirada que es característica de la cultura marítima, pues este tipo de imágenes solía acompañar las cartas como complemento para la comprensión del litoral.²¹ En el contexto de la Expedición Científica del Pacífico un perfil similar de la ciudad de El Callao ilustra el *Diario de navegación de la fragata de guerra Resolución* escrito por Joaquín Navarro y Morgado, lo que parece apoyar el uso de este tipo de imagen por parte de los marinos.²² El dibujo, presumiblemente realizado por el propio Navarro y Morgado, autor de varios libros de viajes de distinta naturaleza, representa en realidad a la goleta *Covadonga* escoltando a la barca *Heredia* fuera del puerto de El Callao y podría decirse que se encuentra a caballo entre el documento histórico y la imagen de propaganda, según nos informa un extenso

¹⁸ Véase RICHARD L. KAGAN, FERNANDO MARIÁS, *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780* (Madrid: Ediciones El Viso, S. A., 1998).

¹⁹ DEPARTMENT OF ART, BROWN UNIVERSITY, *The Origins of the Italian Veduta* (Providence: Brown University, 1978), 16.

²⁰ KAGAN, MARIÁS, *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780*, 173.

²¹ BLANCA ESPIGARES ROONEY, “Leer una imagen. La cartografía urbana y su conocimiento: Vista de Granada de Anton van der Wyngaerde”, *Revista Letral*, n. 15 (2015): 106.

²² JOAQUÍN NAVARRO Y MORGADO (¿?), *La goleta “Covadonga” sacando a la barca “Heredia” del puerto del Callao. 1863*, dibujo, 16,3 x 25,0 cm. AMN, signatura 0808-000. JOAQUÍN NAVARRO Y MORGADO, *Diario de navegación de la fragata de guerra “Resolución”*.

pie de imagen. Con todo, lo que nos interesa destacar aquí es la similitud que muestra respecto a los perfiles de ciudades de la Expedición Malaspina, lo que ayudaría a asimilar estas antiguas formas de representación topográfica de la ciudad a la cultura de los marinos. La imagen de Navarro y Morgado muestra el acontecimiento militar mirando desde la ciudad hacia el mar. Sin embargo, a pesar de utilizar un punto de vista opuesto, la ciudad se muestra igualmente como un perfil; de la misma manera, lo que parece ser la isla de San Lorenzo a lo lejos aparece representada cuidadosamente y con todo detalle a la manera de los perfiles de costa. Muchas de las vistas de ciudades de la Expedición Malaspina son efectivamente perfiles, y quizá sería posible apuntar que se utilizó un lenguaje visual eminentemente documental que además resultaba más familiar a los marinos.

Sin embargo, es posible que las vistas de Buenos Aires de Fernando Brambila no sean en realidad vistas corográficas más que en la superficie y que encierren un mensaje. *Buenos Aires desde el Río* muestra una visión completamente frontal de la ciudad desde la otra ribera del río, que se encuentra salpicado de barcos y figuras que permiten conocer mejor las gentes y la vida cotidiana de estos lugares al tiempo que hacer más atractiva la imagen. Destaca sin duda en primer plano el Fuerte de Buenos Aires que protege la sede del gobierno virreinal y las tropas y, más allá, la Plaza del Fuerte y la plaza Mayor (posteriormente Plaza de la Victoria), esta última con el cabildo y la catedral, así como algunos otros edificios de importancia que destacan en el perfil de la ciudad. Aunque aparentemente una vista corográfica que desea documentar el aspecto físico de la ciudad y su entorno, el Fuerte y algunos edificios emblemáticos claramente distinguibles en el centro de la imagen subrayan el carácter inexpugnable de una serie de instituciones civiles de la América hispana. Como subraya Richard L. Kagan, el imperio español era un imperio de ciudades a través de las cuales se había extendido su “acción civilizadora”.²³ Retratar las ciudades equivalía a retratar el mundo hispánico y sus núcleos civilizadores, la articulación de la maquinaria imperial. Quizá sea posible percibir un grado mayor de subjetividad en *Buenos Aires desde el camino de las carretas*, que presenta una imagen en diagonal de la ciudad desde una lengua de tierra en la que son visibles varios personajes, particularmente varios carreteros con sus carretas y sus bueyes en primer plano. Precisamente serán estas gentes y sus costumbres las que al parecer contribuirán al éxito de esta imagen en particular, una visión más pintoresca (y por tanto más atractiva

²³ KAGAN, MARÍAS, *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780*, 61-62.

a todo tipo de públicos) de la ciudad que se grabará, copiará y fijará como modelo de la capital argentina durante varias décadas.²⁴ La Catedral de Buenos Aires adquiere un carácter monumental, particularmente en una de las versiones en la que los efectos de luz de un dramático celaje la destacan de entre todo el conjunto urbano como queriendo definir la ciudad como una comunidad cristiana.

La visión de Castro, que retrata el corazón de Buenos Aires, contrasta claramente con estas visiones de la ciudad en la distancia. Si bien las panorámicas, también denominadas perfiles o vistas estereográficas, eran quizá formas de representación más arcaicas, desde al menos el siglo XVI se producían estampas de vistas del interior de las ciudades que trataban de satisfacer el interés de las élites por obtener registros de lugares célebres, particularmente en la ciudad de Roma.²⁵ Algo más tarde, a mediados del XVII, la ciudad se convirtió en un género artístico, primero en el norte de Europa.²⁶ Así, lógicamente el pintor Fernando Brambila también retrató el corazón de la ciudad, en este caso de Manila (Plaza de San Francisco y catedral, dibujos técnicos de las puertas monumentales) [fig. 5.4.10], si bien es cierto que la Expedición Malaspina demuestra una clara preferencia por la vista panorámica. El caso de la Expedición del Pacífico es el contrario: la mayoría de las fotografías realizadas por Castro analizan los edificios más emblemáticos de las ciudades, aunque también en el caso de la obra del fotógrafo existen algunos perfiles de ciudad o incluso vistas a vuelo de pájaro posiblemente realizadas por influencia de los marinos. Por tanto, parece posible hablar de dos visiones distintas, la de la Expedición Malaspina que privilegia los perfiles lo que es más propio de la corografía clásica y la cultura marítima, y la de Castro, que se podría asemejar más quizá a la tradición artística de las *vedute*, con la que sin duda estaba más familiarizado el pintor, si bien bajo el prisma de una mirada objetiva o “translúcida” como ocurre en la escuela holandesa²⁷, o incluso científica, que lo emparentaría con el dibujo topográfico y arquitectónico. En general, su obra suele centrarse en los edificios más emblemáticos de la ciudad, una tendencia que en todo caso parece imponerse con el tiempo, quizá debido como apunta Torrão Filho a un mayor interés por lo moral²⁸. Así pues, al margen de su

²⁴ BOCKELMAN, “Along the Waterfront: Alejandro Malaspina, Fernando Brambila, and the Invention of the Buenos Aires Cityscape, 1789-1809”, 67.

²⁵ BROWN UNIVERSITY, *The Origins of the Italian Veduta*, 11-12.

²⁶ RICHARD J. WATTENMAKER, “Inleiding/ Introduction”, en RICHARD J. WATTENMAKER, DEDALO CARASSO, BOUDEWIJN BAKKER, BOB HAAK, *Opkomst en bloei van het Noordnederlandse stadsgezicht in de 17de eeuw/ The Dutch Cityscape in the 17th Century and its Sources* (Amsterdam: Amsterdams Historisch Museum; Toronto: Art Gallery of Ontario, 1977), 24.

²⁷ BROWN UNIVERSITY, *The Origins of the Italian Veduta*, 18.

²⁸ TORRÃO FILHO, “Puro teatro: la ciudad luso-brasileña como espectáculo y anfiteatro de la civilización en la literatura de viaje”, 589.

formación artística, nos encontramos posiblemente también ante un creciente interés por el interior de la ciudad como portador de los valores de su ciudadanía, si bien posiblemente existían limitaciones técnicas que fomentaban este tipo de visión fotográfica. Por tanto su visión de los edificios del corazón de Buenos Aires, aunque fría y desapasionada, como ocurre en los perfiles realizados por los artistas de la Expedición Malaspina encierra un discurso sobre la ciudad y su ciudadanía lejos de la mera descripción física.

Así pues, a pesar de sus enormes diferencias formales, las imágenes aparentemente documentales de ambas expediciones no son inocentes. Castro representa la ciudad de Buenos Aires a través de fotografías de su centro fundacional, la plaza Mayor o plaza Grande y la Plaza del Fuerte, lugar de la memoria del imperio español pero también de los acontecimientos históricos que condujeron a la independencia y de los primeros años de historia de la Argentina. La plaza aparece en el contexto de la América española como símbolo privilegiado, junto a la retícula, de la ciudad, emblema de la civilización que traía el imperio, orden público y núcleo económico.²⁹ Pero la plaza también ostenta la imagen de algunas de las instituciones que permiten conocer el carácter de la capital argentina en el presente, su buen gobierno, orden, paz y prosperidad. El cabildo [fig. 5.4.2] era el asiento de la autoridad municipal de la ciudad. Se encuentra sobre el lote de terreno asignado para estos fines por el fundador de la ciudad, Juan de Garay, aunque el edificio comenzó a construirse en 1725 tras la demolición de otro anterior. Albergó la Junta de Gobierno de la capital en el periodo revolucionario, la Real Audiencia (tribunal de apelación) y la cárcel, que todavía permanecía activa cuando los expedicionarios visitaron la ciudad. El cabildo fue también escenario de importantes episodios de la independencia de Argentina, tal y como ilustra *Revolución de Mayo* de Francisco Fortuny, que lo muestra como telón de fondo (1865-1942). Aún más expresiva resulta la vista de la catedral de Buenos Aires [fig. 5.4.1], cuyo tímpano aparece en la fotografía aún en proceso de construcción. La catedral también ocupa el mismo lote de tierra asignado originalmente por Juan de Garay, aunque se erigieron cinco catedrales distintas hasta que la actual comenzó a tomar forma en 1753. Fue consagrada por el último obispo de la era hispánica aún inconclusa en 1804. Las columnas y el tímpano, obra de Joseph Dubordieu, fueron las últimas obras, que el fotógrafo de la comisión tuvo la ocasión de documentar en el transcurso de su visita. Este testimonio del progreso y la

²⁹ KAGAN, MARÍAS, *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780*, 61-62, 69-70.

civilización argentinos se complementa con la información que parece arrojar la imagen de la Recova Vieja, precedida por la Pirámide de Mayo [fig. 5.4.3], que también aparece en la fotografía del primer Teatro Colón [fig. 5.4.4]. La Recova Vieja era, asimismo, obra española. Construida en 1803 albergaba instalaciones comerciales que pasaron a manos privadas en 1835. Las instalaciones perdieron su función comercial en la década de 1850, momento en el que la Plaza de la Victoria se transformó en un espacio verde destinado a la sociabilidad de los porteños.³⁰ La fotografía incluye la Pirámide de Mayo, que domina la plaza, el primer monumento patrio de la Argentina erigido en honor a la Revolución de Mayo en su primer aniversario, frente al que se juraría la constitución en 1860. El monumento había sido modificado en 1856 con una estatua alegórica de la Libertad, obra también de Joseph Dubordieu, momento en el que también se habían hecho otras mejoras en la plaza. El monumento incluía también estatuas de la Industria, el Comercio, las Ciencias y las Artes, coronas de laurel y el escudo nacional de Argentina. La Pirámide de Mayo es aún más visible en la última imagen, que representa el primer Teatro Colón, obra enteramente argentina. Más que ninguna otra, la imagen de este moderno y monumental teatro viene a confirmar el progreso argentino y, quizá por ello, resulta tan interesante que resultara la imagen escogida por *El Museo Universal* para ser publicada [fig. 5.4.9]. Obra del ingeniero Carlos Enrique Pellegrini, autor de las acuarelas a las que nos hemos referido anteriormente, fue inaugurada en 1857. Edificio de factura moderna, fue también majestuoso en cuanto a su tamaño, decoración e iluminación. Hasta su clausura, en 1888, contó con un amplio repertorio de óperas y con la participación de importantes cantantes de la época. Finalmente, las dos imágenes dedicadas al Fuerte de Buenos Aires y su plaza [figs. 5.4.5 y 5.4.6] permiten ver tras el arco, de construcción argentina, el conjunto de estructuras donde se ubicaba la sede de las autoridades, tanto coloniales como después republicanas. El Fuerte, cuya construcción ya quedaba contemplada desde la misma fundación de la ciudad en 1580, se edificó entre los siglos XVI y XVIII. Ya a finales de este siglo era evidente que la estructura era estratégicamente inútil, pero conservó su condición de residencia de los virreyes hasta 1810 y posteriormente fue vivienda y despacho de los titulares de los distintos gobiernos argentinos. Aun así, se realizaron en las décadas de 1820 y 1850 nuevas intervenciones sobre la estructura, incluida la construcción de una aduana nueva, desapareciendo paulatinamente el complejo original. Sin embargo, el Fuerte conservó durante algún tiempo más su calidad de sede del

³⁰ La Recova Vieja fue finalmente demolida en 1884 para dar forma a la actual Plaza de Mayo, que une la antigua Plaza de la Victoria con la Plaza del Fuerte.

gobierno, razón por la que quizá el fotógrafo se interesara por el complejo. Las construcciones, en mal estado de conservación, aparentemente poco importantes y difíciles de distinguir entre sí, aportan quizá una imagen del poder comparativamente débil. Las dos fotografías de Castro, que muestran la plaza y el portón en forma de arco triunfal que ampara algunos de los edificios del complejo al fondo fueron tomadas desde el mismo lugar, posiblemente la Recova Vieja, y conjuntamente ofrecerían una imagen panorámica de la estructura. Sin embargo, es posible que la intención del fotógrafo fuera, simplemente, ofrecer una alternativa a uno de sus negativos [fig. 5.4.5] con evidentes problemas técnicos, lo que pudo observar durante su trabajo. Con todo, la existencia de dos negativos demuestra la importancia del complejo para el fotógrafo, y quizá como ninguna otra de las imágenes del conjunto expresa el ocaso del poder hispánico y el empuje de las nuevas repúblicas americanas. Para Helena Pérez Gallardo, los principales objetivos de las fotografías de arquitectura del siglo XIX eran la conservación para la posteridad y la propaganda de los estados.³¹ Sin duda, las fotografías de Castro buscan conservar la memoria histórica de la América imperial, cuyos restos físicos se percibían en claro peligro, y presentar de manera positiva la realidad de las nuevas repúblicas americanas.

Conforme al diario de Jiménez de la Espada, el fotógrafo y el naturalista visitaron otras zonas de la ciudad, de las que el fotógrafo no dejó, aparentemente, imagen ninguna. Además del convento de Franciscos, los comisionados visitaron el Caserón de Rosas, en el barrio de Palermo.³² El interés del fotógrafo por los jardines sugiere que se limitó a fotografiar el corazón de la ciudad tanto por su carácter emblemático como por la falta de tiempo, pues no hay que olvidar que la visita a Buenos Aires tuvo lugar en el transcurso de cuatro días.

Se menciona, asimismo, la visita a la casa de un “fotógrafo y su señora”³³, lo que parece confirmar que los comisionados no sólo adquirirían imágenes locales sino que se fotografiaban en los lugares que visitaban, tal y como ya se apuntó en el capítulo anterior. Tal y como se comentó entonces, el objeto de las *carte de visite* era quizá el intercambio con las personas con las que interactuaban localmente, pero también sugiere su comercialización con una intención propagandística.

³¹ PÉREZ GALLARDO, *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*, 28-42.

³² JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 63.

³³ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 63.

La narrativa de la Expedición escrita por Almagro, que se publicó con motivo de la exposición celebrada en Madrid, describe Buenos Aires en los siguientes términos:

*... Esta es una gran ciudad, de más de 150.000 habitantes. Hermosas calles, buenos edificios y monumentos, bellos paseos, museo interesante, varios teatros, etc etc constituyen, con un cómodo y rico caserío, la más importante población española de la América meridional...*³⁴

Más aún, Almagro escribe elogiosamente sobre la riqueza del país, aunque recuerda a sus lectores las luchas intestinas que, en su opinión, ponían en peligro el prometedor destino de la nueva república:

*... [Buenos Aires] Desde 1810 proclamó su independencia, y fue capital de la actual república Argentina, compuesta de las provincias de Buenos Aires, Entre-Ríos, Corrientes... regidas por el sistema federal, y que con triste frecuencia han sido teatro de continuas luchas intestinas, que han impedido su natural desarrollo. Un delicioso y saludable clima, riquísimas producciones minerales, vegetales y animales, una topografía envidiable, permiten creer que cesando esos disturbios, que sin causa y objeto han ensangrentado esas ricas comarcas, llegue la nación argentina a ser el foco de una numerosa y útil inmigración que pueble y de vida a las espléndidas y fértiles llanuras que ocupan ese territorio. La mayor parte de éste está constituido por las Pampas que, análogas a las de la República Oriental [Uruguay], producen espontáneamente un magnífico pasto que alimenta millones de cabezas de ganado lanar, vacuno y caballar, que forman la principal fuente de riqueza...*³⁵

Estas alusiones a los disturbios acaecidos en los nuevos países americanos dejan entrever lo que sería una visión matizada y ambivalente respecto al progreso de la nueva América, que sería la que se proyectaría oficialmente en España a través de la exposición del Jardín Botánico y de la narrativa del viaje de Almagro. Las imágenes y crónicas de Castro subrayan, por el contrario, una visión fundamentalmente positiva, como ocurre en

³⁴ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la omisión Científica enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años 1862 a 1866 acompañada de dos mapas* (Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1866), 22.

³⁵ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la omisión Científica enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años 1862 a 1866 acompañada de dos mapas*, 21-22.

la mayoría de los países que visita hasta el estallido de la Guerra del Pacífico; el clima revolucionario y las limitaciones de la democracia en América Latina constituirán también uno de sus discursos a partir de entonces.

Castro, cronista de la Expedición

El 22 de marzo de 1863 aparecía una nueva crónica de Castro en la que relataba a sus lectores algunos de los hechos destacados de la expedición a través de tierras argentinas de la sección terrestre de la Comisión,³⁶ lo que resulta interesante pues no formaba parte de ella. El artículo aparece sin fecha y aparentemente escrito en Las Mercedes, a varios kilómetros de la capital. Incluye seguidamente las noticias de Wied-Neuwied y Castelnau sobre los indios del Brasil, ya mencionadas, y que fueron analizadas en el capítulo relativo a esta etapa del viaje.

Teniendo en cuenta que el fotógrafo sólo disfrutó de una estancia de cuatro días en Buenos Aires, parece poco probable que escribiera desde Las Mercedes, donde sí había permanecido la sección terrestre de la comisión en su camino a la capital argentina³⁷. Esta crónica aparece con anterioridad a la de Buenos Aires, a la que ya nos hemos referido, con fecha 1 de junio y que fue publicada el 26 de julio del mismo año. Puesto que la sección marítima de la comisión arribó en Valparaíso el 10 de mayo, las noticias de la sección terrestre, que ya se encontraba allí, sólo podían proceder de cartas o de artículos de prensa, que el fotógrafo o un editor de la revista podrían haber utilizado como base de las crónicas. De hecho, con referencia a la visita a El Salto, que la sección terrestre visitaría seguidamente, se cita el periódico local *El Comercio*. Estas crónicas, aunque firmadas por “C” (Castro) podrían haber sido obra de Nemesio Fernández Cuesta. En realidad ni este relato ni el de los indios del Brasil que lo complementa (del relato de Wied-Neuwied y Castelnau, comprendido en *El Nuevo Viajero Universal*) eran testimonios de primera mano. Una vez más, nos encontramos ante un relato fabricado a partir de otros relatos de viajes conocidos de la época y de artículos de prensa, y no de testimonios directos que eran sin duda los que aportaban valor a las crónicas del fotógrafo. Como se ha visto a lo largo de esta investigación, el objetivo de estas crónicas era describir, al menos a grandes rasgos, el itinerario de la expedición pero, sobre todo,

³⁶CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La Expedición Científica del Pacífico: Las Mercedes, América del Sur”, 91-93.

³⁷ PUIG-SAMPER, *Crónica de una expedición romántica al Nuevo Mundo*, 169.

informar a los lectores de *El Museo Universal* del éxito de sus trabajos y de la buena acogida que habían tenido en tierras americanas y como consecuencia del espíritu de cooperación que reinaba entre España y sus antiguas colonias. Como en otros muchos casos, las crónicas de Castro relativas a Argentina cumplirán idénticos objetivos:

... Hemos recorrido todo el país, recogiendo preciosos ejemplares de plantas, aves o insectos, que han de enriquecer en su día nuestros museos. En todas partes la Comisión ha encontrado la acogida más benévola, no sólo por parte de los españoles aquí residentes sino también por la de los naturales. En este pueblo el presidente de la Comisión y algunos de sus compañeros han sido invitados por las autoridades... para que asistan a los exámenes que tenían lugar en la iglesia. Al entrar en ella toda la concurrencia se puso en pie, y el jefe político, con las demás personas que presidían el acto, salieron a recibirnos, obligándonos a tomar asiento en el sitio de preferencia. Terminado el acto el jefe político pronunció un discurso haciendo alusiones muy honrosas a España. Tanto las autoridades de Las Mercedes, como las de los demás pueblos, han mostrado el mayor deseo de facilitarnos cuanto hubieran menester... mostrándonos el afecto que nos profesan a los españoles con serenatas y bailes...³⁸

Los comentarios de *El Comercio* sobre la vista a El Salto que aparecen reproducidos en las crónicas son similares, si bien se subraya la colección de especímenes que se había recolectado, otro detalle importante a la hora de constatar el éxito de la expedición. Y, como había ocurrido con Jiménez de la Espada y Castro, el Presidente Mitre recibió junto a sus ministros a los expedicionarios que, según relata el fotógrafo en sus crónicas, también trató de facilitar sus trabajos impresionándoles muy positivamente.³⁹

Las cartas, por tanto, ponen de manifiesto el carácter de cronista de la Expedición del fotógrafo, pero también sugieren un trabajo de documentación que entra en conflicto con el relato personal de los acontecimientos vividos en primera persona posiblemente con el objetivo de cubrir la noticia. Por otra parte, es evidente que las crónicas publicadas por *El Museo Universal* sirven como herramientas de propaganda y tienen como propósito augurar el éxito de este proyecto de aproximación a las antiguas colonias americanas.

³⁸CASTRO Y ORDÓÑEZ, "La Expedición Científica del Pacífico: Las Mercedes, América del Sur", 91-92.

³⁹CASTRO Y ORDÓÑEZ, "La Expedición Científica del Pacífico: Las Mercedes, América del Sur", 92.

Toxodon plantensis

La imagen FD1426 [fig. 5.4.11] presenta la mandíbula y el cráneo de un ejemplar de *Toxodon platensis*⁴⁰ en lo que parece ser su emplazamiento original del Museo Público de Buenos Aires, ahora Museo Argentino de Ciencias Naturales “B. Rivadavia”. Los positivos de la imagen, de la que no se conserva el negativo al colodión húmedo, tienen sin embargo unas dimensiones de 200 x 270 mm que son compatibles con algunas de las placas utilizadas anteriormente en un estudio de Uruguay (21,0 x 27,0 mm), por lo que en principio se podría deducir que la imagen podría haber sido tomada por Castro y que el negativo se destruyó o perdió, un hecho excepcional por otra parte en el conjunto de estas colecciones. Esto quizá nos permitiría asimilar las placas (y algunos de los positivos) de estas medidas con la obra del fotógrafo de la comisión. La fotografía se encuentra representada en las colecciones de la antigua Biblioteca General de Humanidades (aunque erróneamente identificada con los restos fósiles de un équido) y en el Museo Nacional de Antropología.

La obra de Charles Darwin *Journal of Researches into the Natural History and Geology of the Countries Visited During the Voyage of the “HMS Beagle” Around the World* forma parte de la colección de libros de la “Biblioteca de la Comisión Científica del Pacífico” que se conserva en el Museo Natural de Ciencias Naturales. Es posible que el volumen formara parte de la biblioteca de a bordo o, al menos, que dada su enorme relevancia fuera consultada por los comisionados. Las expediciones solían contar con una pequeña biblioteca de consulta y, de hecho, si bien no sabemos nada sobre la existencia formal de la misma con relación a la Comisión del Pacífico, existen numerosas alusiones a la bibliografía utilizada y al hábito de lectura durante la travesía. En esta obra, Charles Darwin describe el *Toxodon*, que en aquellos años se comenzaba a estudiar, en unos términos que forman del animal extinto una imagen casi podría decirse que maravillosa:

... el “Toxodon” [es], quizá, uno de los animales más extraños jamás descubierto. En tamaño se iguala al elefante o megaterio, pero la estructura de sus dientes, como afirma

⁴⁰ Mi agradecimiento al Dr Richard Fariña, Facultad de Ciencias, Universidad de la República, Uruguay, Dr Jorge Morales del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid y Dra Esperanza Cerdeño Serrano, IANIGLA, CCT-CONICET-Mendoza, por su ayuda en la identificación de estos restos. Mis agradecimientos también a la Dra María José Comas Rengifo y el Dr Julio Aguirre Rodríguez, de la Sociedad Española de Paleontología, por su inestimable asesoramiento.

el Sr Owen, prueba fehacientemente que estaba íntimamente relacionado con los roedores, un orden que en la actualidad incluye la mayoría de los cuadrúpedos más pequeños. En muchos detalles está relacionado con los paquidermos. A juzgar por la posición de sus ojos, orejas y fosas nasales era probablemente acuático, como el dugón y el manatí con los que también está relacionado. ¡De qué manera más maravillosa están los diferentes órdenes, en la actualidad tan bien separados, mezclados en diferentes puntos de la estructura del Toxodon!... ⁴¹

Conforme al diario de Jiménez de la Espada, los restos fósiles del *Toxodon* del “Museo del Dr. Burmeister” le llamaron la atención por su belleza y su incalculable valor, y comprendían una vértebra dorsal y un fragmento del omoplato que incluía parte de la columna.⁴² La fotografía de Castro sólo muestra la mandíbula y el cráneo del animal; si se refiere a los mismos restos, la muestra se representaría aquí incompleta.

Las consultas realizadas al actual conservador de las colecciones del Museo⁴³ han permitido saber que sólo se conserva un cráneo decimonónico de *Toxodon*, con signatura MACN Pv 15347, que actualmente se encuentra expuesto. Se trata de un ejemplar de *Toxodon burmeisteri* parcialmente restaurado y compatible con el de la fotografía de Castro. El cráneo y la mandíbula se corresponden con los del ejemplar con signatura MACN Pv 45, perdido hace años pero que podría corresponderse con MACN Pv 15347, ingresado sin datos de procedencia en 1944. El ejemplar MACN Pv 45 fue encontrado por F. Muñiz en 1835 y es un ejemplo del género descrito por Hermann Burmeister, hoy generalmente asimilado junto a otros al *Toxodon platensis*⁴⁴.

Lo primero que llama la atención de la fotografía de los restos de este animal es la posición en clara perspectiva del cráneo respecto a la cámara y la ligera superposición de las piezas. Aunque la imagen parece privilegiar la mandíbula sobre el cráneo, cuya

⁴¹ ... *The “Toxodon”, perhaps one of the strangest animals ever discovered: in size it equalled an elephant or “megatherium”, but the structure of its teeth, as Mr Owen states, proves indisputably that it was intimately related to the Gnawers, the order which, at present day, includes most of the smallest quadrupeds: in many details it is allied to the “Pachydermata”: judging from the position of its eyes, ears and nostrils, it was probably aquatic, like the Dugong and Manatee, to which it is also allied. How wonderfully are the different Orders, at present time so well separated, blended together in different points of the structure of the “Toxodon”!* En: CHARLES DARWIN, *Journal of Researches into the Natural History and Geology of the Countries Visited During the Voyage of the “HMS Beagle” Around the World* (London, J. Murray, 1860), 82, doi: 10.5962/bhl.title.34262 (Consultado el 16 de febrero de 2016)

⁴² JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 62-63.

⁴³ Mis agradecimientos al Dr Alejandro Kramarz, conservador del Museo Argentino de Ciencias Naturales “B. Rivadavia” y a la Dra Esperanza Cerdeño Serrano por su valiosa información y comentarios con relación a las colecciones del museo.

⁴⁴ ÁNGEL R. MIÑO BOILINI, ESPERANZA CERDEÑO Y MARIANO BOND, “Revisión del género *Toxodon owen*, 1837 (Notoungulata: Toxodontidae) en el Pleistoceno de las provincias de Corrientes, Chaco y Santa Fe, Argentina”, *Revista Española de Paleontología*, vol. 21, n. 2 (2006): 94.

marcada perspectiva hace difícil la apreciación de su forma o dimensiones, es posible que se presentara los restos del espécimen tal y como se mostraban en el museo. Se observa claramente la fuente de luz natural, posiblemente procedente de una ventana, sin duda decisiva en la toma.

Las imágenes ACN000/015/277 y ACN000/015/276 [figs. 5.2.17 y 5.2.18] tomadas algunos meses antes en el Museo de Bahía (Brasil) muestran un cráneo humano, también en su ubicación original. El cráneo es representado de frente y de perfil, siguiendo los cánones de la representación científica de la época, también visible en el retrato de la niña indígena Dionisia Patajos [figs. 5.2.14 y 5.2.15]. El negativo ACN000/015/276 [fig. 5.2.18] incluso muestra un intenso retocado con vistas posiblemente a destacar el perfil del cráneo, portador de una importante información para la ciencia de la época (aunque la intervención sobre la imagen le resta en realidad valor documental). Por otra parte, un enorme tiburón (tiburón tigre?) pescado en La Habana fotografiado por autor anónimo [fig. 5.4.12] también evidencia el uso de un protocolo a la hora de representar un espécimen. Dicho protocolo parece intuirse ya en dibujos científicos anteriores, por ejemplo algunos de los de la Expedición Malaspina [véase figs. 5.2.10, 5.2.11]. El tiburón [fig. 5.4.12] parece que yace aún en la playa sobre un tejido y contra fondo oscuro, en paralelo a la cámara. Sin duda la toma debió realizarse con gran dificultad, en proceso de putrefacción en plena playa, pero se ha procurado seguir el patrón de representación propio del lenguaje científico (frente, perfil, según las características del ejemplar). A diferencia de las fotografías del cráneo humano o del retrato con interés antropológico de Dionisia Patajos de Castro, que siguen ya cierto patrón de representación heredado del dibujo científico y que son visibles en el espécimen de tiburón fotografiado en la playa, las imágenes del *Toxodon* no parecen atender a los principios de la representación paleontológica de la época, que privilegian la representación de frente, de perfil, desde arriba y desde abajo. La representación del alemán George Johann Scharf (1788-1860), que años antes había ilustrado un cráneo de *Toxodon plantensis* en el primer volumen dedicado a mamíferos fósiles de Richard Owen de la obra *The Zoology of the Voyage of "HMS Beagle" under the Command of Captain Fitzroy R. N. during the Years 1832 to 1836* (London: Smith, Elder & Co., 1840)⁴⁵ muestra este punto de vista [fig. 5.4.13] y permite observar las enormes diferencias que

⁴⁵ RICHARD OWEN, *Fossil Mammalia, part I*, de CHARLES DARWIN, *The Zoology of the Voyage of HMS Beagle under the Command of Captain Fitzroy R. N. during the Years 1832 to 1836* (London: Smith, Elder & Co., 1840), https://archive.org/details/NHM_UK_L_3967751001 (consultado el 16 de febrero de 2016)

separan la representación de este espécimen en ambos artistas. Las ahora populares ilustraciones científicas de este artista especializado en acuarela, dibujo topográfico y litografía que colaboró con varios naturalistas de renombre muestran la base del cráneo, la parte superior del mismo, el lateral y varios fragmentos de la mandíbula. Las imágenes muestran un enorme detalle e interés por el volumen y las texturas acercándose a la tridimensionalidad. Muy similares resultan sin duda las ilustraciones del equipo de artistas de Joseph Leidy en *The Ancient Fauna of Nebraska* (Washington DC, Smithsonian Institution, 1853) [fig. 5.4.14] e incluso *Illustrations to the Geological Report of Wisconsin, Iowa and Minnesota* de David Dale Owen (Philadelphia, Lippincot Grambo and Co., 1852) con grabados basados en daguerrotipos [fig. 5.4.15].⁴⁶ Este último caso demuestra hasta qué punto la fotografía se apoyaba en un lenguaje científico sólido del que se hacía uso en el medio académico.

La bibliografía empleada en España para la docencia de la Paleontología hacía uso de una iconografía similar. La Paleontología, que se había comenzado a enseñar en España en 1845, tomó como base la traducción al castellano (con ampliaciones de Ezquerro del Bayo) de los *Elements of Geology* de Charles Lyell.⁴⁷ *Elementos de Geología* (Madrid: Imprenta de don Antonio Yenes, 1847) contiene algunas ilustraciones entre las que destaca la lámina XXXIIa con los perfiles completos de un *Ichtyosaurus communis* *cuv.* (fig. 225^a) y un *Plesiosaurus dolichodeirus conybe* (fig. 226^a)⁴⁸. Más tarde se utilizaron asimismo las obras *Cours Élémentaire de Paléontologie et de Géologie Stratigraphiques* de Alcide D'Orbigny (París, Victor Masson, 1849)⁴⁹ y *Traité élémentaire de paléontologie; ou, Histoire naturelle des animaux fossiles, considérés dans leurs rapports zoologiques et géologiques* de François Jules Pictet (Paris Langlois et Leclercq, 1844-46)^{50, 51}. D'Orbigny muestra una vez más preferencia por la representación formal de perfil o de frente, y también adopta la fórmula de esqueletos completos en el interior de la silueta del animal según la reconstrucción de la época, en ocasiones en actitudes propias de la vida, muy similares a algunas representaciones de

⁴⁶ JANE P. DAVIDSON, *A History of Paleontology Illustration* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2008), 77-78.

⁴⁷ ANTONIO PEREJÓN, "Aproximación a la historia de la Paleontología en España", *Enseñanza de las Ciencias de la Tierra*, vol. 9, n. 2 (2001): 136.

⁴⁸ CHARLES LYELL, *Elementos de Geología*, trad. Joaquín Ezquerro del Bayo (Madrid, Imprenta de don Antonio Yenes, 1847), <http://hdl.handle.net/2027/ucm.5310708233> (consultado el 20 de febrero de 2016)

⁴⁹ ALCIDE D'ORBIGNY, *Cours Élémentaire de Paléontologie et de Géologie Stratigraphiques* (París, Victor Masson, 1852), <https://archive.org/details/courslimentaired00orbigoog> (consultado el 16 de febrero de 2016)

⁵⁰ FRANÇOIS JULES PICTET, *Traité élémentaire de paléontologie; ou, Histoire naturelle des animaux fossiles, considérés dans leurs rapports zoologiques et géologiques* (Paris Langlois et Leclercq, 1844-46, doi: 10.5962/bhl.title.25238 (consultado el 19 de febrero de 2016)

⁵¹ PEREJÓN, "Aproximación a la historia de la Paleontología en España", 136.

especímenes de animales en su hábitat, con amplia tradición. Las ilustraciones de la obra de Pictet son mucho más esquemáticas y quizá muestran una mayor idealización con vistas a la docencia, pero lo que nos interesa destacar es que siguen asimismo las convenciones propias de la iconografía paleontológica ya descrita. En ocasiones, como D'Orbigny, se interesa por la reconstrucción de los animales y sus hábitos, y los representa en forma de especímenes vivos en la misma lámina que su esqueleto. Su lámina de *Toxodon* [fig. 5.4.16] muestra interesantes similitudes con las ilustraciones de George Johann Scharf, realizadas décadas antes, y demuestra una vez más la enorme distancia que separa la fotografía supuestamente realizada por Castro de las ilustraciones científicas más utilizadas en la Paleontología que se utilizaba en la España de la época.

Con todo, existen ciertas excepciones conforme al interés de ciertas piezas, que justifican otros puntos de vista. El cráneo de una *Hyena spelaea* [fig. 5.4.17] publicado por Alcide D'Orbigny en *Cours Élémentaire de Paléontologie et de Géologie Stratigraphiques*, o quizá el *Mastodon giganteus* [fig. 5.4.18] del propio Hermann Burmeister en *Geschichte der Schöpfung* (Leipzig, Otto Wigand, 1851)⁵² permiten observar la convivencia de este lenguaje científico con otras formas de representación. Pero estas formas no dejan de ser excepcionales.

Por analogía con las dimensiones de otras placas posiblemente utilizadas por Castro se ha convenido, al menos por el momento, incluir esta imagen en el *corpus* del fotógrafo de la expedición. La fotografía de *Toxodon platensis*, que parece privilegiar la mandíbula sobre el cráneo, no se adapta al lenguaje científico usado en la Paleontología de la época. El fotógrafo de la Comisión había utilizado con anterioridad el lenguaje científico para realizar fotografías de cráneos humanos, incluso el retrato de la niña indígena Dionisia que el antropólogo de la Expedición había estudiado. Así pues su desinterés por estas fórmulas a la hora de realizar esta imagen de restos fósiles resulta llamativo. Es posible que esta imagen sirviera para documentar no tanto este fascinante espécimen sino las colecciones del Museo Público de Buenos Aires. El ejemplar que se conserva en el Museo Nacional de Antropología bajo el título genérico “Fósil (Buenos Aires)” parece apoyar esta hipótesis. Es también necesario tener en cuenta que la fotografía quizá resultó extremadamente condicionada por la ubicación de las piezas en el museo y la iluminación natural existente.

⁵² *Mastodon giganteus*, en HERMANN BURMEISTER, *Geschichte der Schöpfung: Eine Darstellung des Entwicklungsganges der Erde und ihrer Bewohner* (Leipzig, Verlag Otto Wigand, 1851, 4ª edición), Colección Dr. Wolfgang Griem (Atacama, Chile), consultado el 18 de febrero de 2016, en: <http://www.geovirtual2.cl/geoliteratur/Burmeister/pal-Mastodon201Burmeister.htm>

El 16 de enero del año 1863 los naturalistas abandonaron Montevideo rumbo al Estrecho de Magallanes.⁵³ Conforme al diario de Jiménez de la Espada, Castro y Ordóñez junto a Martínez y Sáez y el médico y el médico y taxidermista Bartolomé Puig se embarcaron en la *Triunfo*. Gracias a un ofrecimiento del comandante Luis Fery, Jiménez de la Espada se embarcó a bordo de la *Covadonga*.⁵⁴

Conclusiones

El fotógrafo publicó meses después de su estancia en Argentina dos crónicas, una sobre la expedición de la sección terrestre de la Comisión, a la que no acompañaba, y una breve descripción de Buenos Aires, complementada con comentarios sobre los indios del Brasil tomada de los viajes de Wied-Neuwied y Castelnau. Esta última crónica sería acompañada por el grabado de una de las fotografías de Castro, concretamente una imagen de la Plaza de la Victoria en la que aparecen la Pirámide de Mayo y el primer Teatro Colón al fondo.

La narración de una parte del viaje en la que no había participado convierte a Castro en cronista de la Expedición; pero en conjunto las crónicas no constituyen un testimonio directo del viaje. Para su elaboración todo parece apuntar a que se compiló información procedente de artículos de prensa, mencionándose al menos un periódico local. Esta tendencia se observa también en el texto relativo a Buenos Aires, en realidad un plagio. En esta ocasión se hace uso del texto clásico de Arsène Isabelle que había sido traducido al castellano y publicado por *El Nuevo Viajero Universal*. Esta “enciclopedia de viajes modernos” tenía como editor a Nemesio Fernández Cuesta, que era también entonces director de *El Museo Universal*. La información que le sigue sobre los indios del Brasil es, igualmente, un extracto de la misma enciclopedia. Como en otros casos, se observa que la función de estas crónicas era cubrir la noticia, describir con mayor o menor detalle los avatares de la comisión en América y los lugares que visitaban y sus costumbres pero, sobre todo, augurar el éxito de sus trabajos y en general del proyecto de aproximación a las nuevas naciones americanas, por lo que podrían considerarse herramientas de propaganda.

⁵³ PUIG-SAMPER, *Crónica de una expedición romántica al Nuevo Mundo*, 176.

⁵⁴ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario de la Expedición al Pacífico llevada a cabo por una comisión de naturalistas españoles durante los años 1862-1865*, 100.

Las fotografías del centro de Buenos Aires reflejan una preocupación concreta por sus edificios emblemáticos, que Castro plasma desapasionadamente como si se tratara de especímenes botánicos. Su visión de la ciudad, muy similar a la del ingeniero Carlos Enrique Pellegrini, demuestra un conocimiento de la tradición de las *vedute* y una particular asimilación de la Escuela Holandesa o posiblemente de los lenguajes científicos utilizados por pintores topográficos o arquitectónicos. Es necesario recordar que Castro estaba particularmente interesado y familiarizado con el dibujo de arquitectura desde sus tiempos como estudiante en Madrid. La descripción de los edificios de la Plaza de la Victoria y la vecina Plaza del Fuerte (incorporadas en este estudio y anteriormente identificadas con Bahía de todos los Santos), responde a un interés por conocer realmente la ciudad y su historia a través de un lugar que particularmente los españoles consideraban emblemático. Esto parece aún más evidente si tenemos en cuenta que los comisionados visitaron algunos otros lugares de Buenos Aires de los que no se conserva ninguna imagen. Se trataría de lo que Kagan y Marías han denominado una “visión comunicéncrica”. Así, el reflejo físico de estos edificios y las transformaciones de este espacio a lo largo del tiempo permitiría a Castro narrar la historia de la ciudad desde los tiempos del imperio y reflexionar sobre el espíritu de la ciudadanía porteña.

En este trabajo ha sido posible identificar también la imagen de un cráneo y mandíbula con el fósil de un *Toxodon platensis* que Jiménez de la Espada y Castro tuvieron la oportunidad de contemplar durante su visita al museo de la capital argentina, principal motivo de su visita. Los restos fósiles impresionaron al naturalista, que solicitó que se realizara el dibujo de un diente de megaterio, hoy desaparecido. A pesar de que no se menciona la realización de una fotografía y de que no se conserva el negativo, las medidas de los positivos son compatibles con otras placas presumiblemente utilizadas por el fotógrafo en un estudio de Uruguay, por lo que la imagen se ha considerado en un principio parte de su obra. Con todo, fuera de Castro o adquirida a través de un estudio local o incluso en colaboración con otro colega, lo que nos interesa resaltar es que no se realizó bajo la fórmula del lenguaje científico. Realizada con evidentes limitaciones debido a la iluminación natural, la imagen presenta unas perspectivas del cráneo y la mandíbula, escorzadas y ligeramente superpuestas. Esta representación no sólo se encuentra en franca contradicción con las imágenes paleontológicas de la época, sino con las fotografías científicas realizadas con anterioridad por el propio Castro que privilegian la toma frente-perfil. La imagen del *Toxodon platensis*, por tanto, no puede ser considerada una imagen científica, aunque quizá sí una imagen documental. El objetivo

de esta imagen podría haber sido documentar la colección del museo, y no el cráneo del animal extinto para su estudio.

La “fabricación” de las crónicas y la extraña toma del espécimen fósil de *Toxodon* parecen apuntar a que el comportamiento de Castro comenzaría a ser irregular en Argentina.

... Los llamados republicanos de Sud América son tan déspotas con los indígenas como lo eran los conquistadores, sin tener la excusa de la época ni del régimen absoluto [...]

Las bellas palabras igualdad y fraternidad quedan sin aplicación...

... Ese estado casi idiota en el que yace la raza americana, ¿es natural o adquirido?

Natural lo niega su historia, sus monumentos, sus instituciones, sobre todo en las naciones quichua [sic] y azteca, y hasta la estructura de los órganos que están en razón de la inteligencia [...] El desdén y el desprecio del blanco hacia ellos, la servidumbre forzada, el fanatismo y la embriaguez, son la causa del triste estado actual de la raza aborígena [sic] de América...¹

Manuel Almagro,

Breve descripción de los viajes hechos en América por la Comisión Científica

Capítulo 5.5.

Estrecho de Magallanes, Islas Malvinas y Cabo de Hornos

Introducción

La comisión, dividida en una sección terrestre y otra marítima, abandonó tierras uruguayas rumbo a Valparaíso. La sección terrestre había dejado Montevideo en diciembre de 1862 y había llegado a la ciudad de Buenos Aires cruzado las Pampas. Desde allí se dirigió después a través del paralelo 33 hacia la ciudad chilena², adonde llegó en el mes de abril de 1863. El resto de la Comisión debía continuar viaje con la escuadra, pero el ofrecimiento amistoso que Luis Fery hizo a Jiménez de la Espada³ produjo otra división más en el cuerpo de expedicionarios. Así, el naturalista embarcó en la goleta *Covadonga* siendo el primero en llegar a aguas del Pacífico a través del Estrecho

¹ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la Comisión Científica enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años 1862 a 1866 acompañada de dos mapas*, 88-92.

² ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la Comisión Científica enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años 1862 a 1866 acompañada de dos mapas*, 34.

³ MARCOS JIMÉNEZ DE LA ESPADA a Mariano de la Paz y Graells, 10 abril de 1863. En JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 98-100.

de Magallanes. Por su parte, Rafael Castro, Francisco de Paula Martínez Sáez y el médico disecador Bartolomé Puig y Galup, a bordo de la *Triunfo*, regresaron desde el estrecho a aguas del Atlántico y permanecieron durante varias semanas en Puerto Stanley, capital de las Islas Malvinas o Falkland. Finalmente los expedicionarios cruzaron el Cabo de Hornos para reunirse con el resto de los comisionados en Valparaíso, el 9 de mayo de 1863⁴.

Rafael Castro tuvo la oportunidad de realizar un viaje emblemático a través del Estrecho de Magallanes, a lo largo del cual pudo entrar en contacto con los legendarios patagones. En Punta Sandy (Punta Arenas) realizaría varios retratos. Rafael Castro visitó durante algo más de cinco semanas Puerto Stanley donde realizó tan solo tres fotografías de la ciudad desde un mar salpicado de barcos. Se sabe que también trató de realizar un retrato de la *Triunfo*.

Su relato en forma de una sola carta narra, esta vez sí, su experiencia personal y sus impresiones tanto de las tierras y sus gentes como del peligroso viaje a bordo de la *Triunfo*. Estas impresiones personales se encuentran registradas, no obstante, junto a los breves comentarios sobre Buenos Aires que, como se vio en el capítulo anterior, son en realidad el plagio de un breve texto del viajero francés Arsène Isabelle.

El paso al Pacífico: el Estrecho de Magallanes y el Cabo de Hornos

Contraviniendo las órdenes del gobierno, que había dispuesto que los buques pusieran rumbo a las Islas Malvinas, el comandante de la escuadra Pinzón decidió adentrarse en el Estrecho de Magallanes.⁵ El interés del gobierno se centraba en evitar “exponer las fragatas a los riesgos de una travesía peligrosa”.⁶ Sin embargo, Pinzón justificándose en el interés que estos lugares podían tener para la comisión científica,⁷ decidió cruzar el estrecho si bien, como comenta Navarro y Morgado, no existiendo instrumentos ni plan preconcebido y siendo en esta estación el paso tan rápido, sólo podían acometerse observaciones meteorológicas y escribirse una sucinta relación de los sucesos y particularidades de la expedición⁸. Este decidido interés no deja de parecer una excusa, pues los intereses del comandante solían ser ajenos a los de la comisión científica.

⁴ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 113.

⁵ AMN, MINISTERIO DE MARINA, [Juicio de] *Residencia del General Pinzón, 12 de julio de 1865*, 128.

⁶ AMN, MINISTERIO DE MARINA, [Juicio de] *Residencia del General Pinzón, 12 de julio de 1865*, 128.

⁷ AMN, MINISTERIO DE MARINA, [Juicio de] *Residencia del General Pinzón, 12 de julio de 1865*, 128-129.

⁸ AMN, NAVARRO Y MORGADO, *Diario de Navegación de la fragata "Resolución"*, 3, 3b.

... El 6 de febrero llegamos al estrecho [de Magallanes], a las ocho fondeamos en Bahía Posesión...

Allí tuvimos fuerte temporal de viento y temimos perder las anclas; el 12 llegó la “Covadonga” y proseguimos adelante... y continuamos a la siguiente mañana para Punta Sandy sin más percance que una ligera varada...⁹

Tras una breve estancia en Punta Sandy, sobre la que se volverá más adelante, la escuadra continuó con dificultad su camino hacia el Pacífico. El paisaje aparece descrito en términos sublimes a pesar del rechazo que el fotógrafo sentía por este tipo de comentarios de sensibilidad romántica, como se ilustrará más adelante.

... Al otro día a las cuatro emprendimos la ruta con la máquina como durante todo el estrecho, porque los vientos y la suma estrechez no permite manejar las velas y además los bajos. Este día, que fue el domingo de Carnaval, se desarrolló el estrecho a nuestra vista con toda su terrible majestad y magnificencia; altísimas y frondosas montañas cubiertas de vegetación y las cúspides de blanca nieve se iban descubriendo en filas apiñadas unas detrás de otras interrumpidas por chubascos de agua y granizo que nos ocultaban el panorama por momentos. Fondeamos en Borja, sitio admirablemente pintoresco...¹⁰

La experiencia, de marcado carácter romántico, adquiere un carácter simbólico en el contexto de la exploración pues, como destaca Miguel Rojas Mix, el paso del estrecho era considerado un acceso a lo desconocido similar al de Odiseo [Ulises] entre Escila y Caribdis¹¹ luchando por su nave entre los dos monstruos. Y es que, en efecto, aquellas tierras resultaban aún desconocidas pues, como comenta Leoncio López-Ocón, las fuentes cartográficas españolas y británicas de las que se disponía resultaban del todo inexactas.¹² Era, por tanto, un lugar repleto de misterio y evocaba terror.

⁹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863”, 236.

¹⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863”, 236.

¹¹ MIGUEL ROJAS MIX, *La imagen artística de Chile* (Santiago: Editorial Universitaria, 1970), 22.

¹² LEONCIO LÓPEZ-OCÓN, “Los desplazamientos de Jiménez de la Espada, Castro y Ordóñez y sus compañeros de la Comisión Científica del Pacífico por el espacio americano: un viaje entre el presente y el pasado” (ponencia presentada en las XII Jornadas de Estudios Históricos organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea de la Universidad de Salamanca, 22-25 marzo 2000), 14.

La visión sublime del paisaje del estrecho coincide con la de la narración del viaje del diario de navegación de Navarro y Morgado, que de manera magistral logra una combinación entre una visión científica y estética:

... vimos por una y otra banda las costas de la Patagonia y de la Tierra del Fuego, formados de elevadas montañas cubiertas de espesa aunque enana vegetación hacia sus bases y árida en sus cimas. Su formación geológica, al parecer de cuarzo con rocas pizarrosas y esquistos micáceos. En algunas partes se ven venas verticales de cuarzo. Todas estas montañas están nevadas en sus cumbres; algunas tienen considerables glaciers [sic]. Hay signos muy claros de avalanchas de nieve que al desprenderse de sus cumbres forman plateados surcos que bajan hasta el mar y determinan cascadas de agua exquisita. Nada iguala la grandeza de esta agreste naturaleza.

[...]

No es posible dejar de consignar aquí otro tributo de admiración a la majestad de la naturaleza en estas agrestes montañas. Es magnífico el espectáculo de estas montañas... cuyos cimientos bate la mar por siglos efectuándose el eterno procedimiento de desintegración de las rocas realizándose la inalterable ley del movimiento y transformación de la materia. En este puerto interior de Playa Parda, especie de vórtice donde mueren todos los ecos de las tempestades que surgen en el exterior y silban en las quebradas y cuyas tranquilas aguas sólo son agitadas por las cascadas que forma la nieve al derretirse, aumenta el caudal de sus aguas y la hace dulce hasta buena distancia de la orilla; y por último recuerdos de buques que han visitado este delicioso y poético rincón inspiran el mayor interés y curiosidad aún a aquel que no sea geólogo ni naturalista...¹³

Veinte años antes Charles Darwin había dejado una descripción muy similar, que posiblemente conocían todos dado el éxito de su obra: "... ¡Qué misteriosa grandeza en aquellas montañas que se elevan unas tras otras, dejando entre sí profundos valles, valles y montañas cubiertos por una sombría masa de bosques impenetrables! En este clima en el que las tempestades se suceden casi sin interrupción con acompañamiento de lluvia, granizo y nieve parece la atmósfera más oscura que en ninguna parte..."¹⁴. Los comentarios de Charles Darwin, sin embargo, presentan una visión negativa de aquellas

¹³ AMN, NAVARRO Y MORGADO, *Diario de Navegación de la fragata "Resolución"*, 23, 31.

¹⁴ CHARLES DARWIN, *Viaje alrededor del mundo* (Barcelona: Editorial Ricou, 1982), 157.

tierras definidas como “tétricas, sombrías, desoladas”.¹⁵ Esta visión será compartida por otros miembros de la Expedición al Pacífico, como Jiménez de la Espada. En ocasiones el naturalista describe aquellas tierras con palabras como “soledad, desolación, aridez” e incluso cuando acepta su belleza puntualiza que “... lo bello y original... risueño... [resulta] infructífero y traidor, por las maldades que esconde tras su hermosa apariencia...”¹⁶. Desde los tiempos de su descubrimiento el Estrecho de Magallanes y el Cabo de Hornos habían sido considerados el “fin del mundo”. Aquellas lejanas y desconocidas tierras, identificadas con las antípodas, fueron descritas como un lugar maravilloso habitado por indígenas gigantes donde incluso se ubicaba la ciudad de los césares, una mítica urbe perdida repleta de tesoros. Pero también fueron percibidas como lugares inhóspitos y salvajes imposibles de habitar para el europeo, opinión que no cambiaría hasta el siglo XX, momento en el que se considerará estas tierras por primera vez un paraíso natural.¹⁷ “Creo que en todo el mundo no existe un estrecho mejor y más bello que éste”-habría afirmado Antonio Pigafetta más de trescientos años antes en su trascendental obra.¹⁸ Como aquel, como algunos de los oficiales de marina que le acompañaban,¹⁹ o como la narración de Navarro y Morgado, el fotógrafo de la expedición subraya la belleza de aquellos lugares, que mira (excepcionalmente) a través de la estética de lo sublime. Aunque rememorando quizá una visión tradicional, posiblemente se esfuerza en presentar a sus lectores lo mejor de aquellos lejanos mundos, que mira con ojos de artista, con un optimismo que parece caracterizar sus crónicas durante las primeras fases del viaje.

Los comentarios del fotógrafo sobre la difícil travesía se refieren a dos momentos distintos. Como ya se comentó, tras una estancia de varias semanas en Puerto Stanley las fragatas se dirigieron hacia el Cabo de Hornos, que rodearon para llegar al Pacífico no con poca dificultad. El fotógrafo, proclive a relativizar sus experiencias personales utilizando generalmente el sentido del humor, describe los efectos del temporal a través del ambiente de alegría que reinaba en la cámara de los jóvenes guardia marinas:

¹⁵ MARÍA TERESA LUIZ Y MARÍA ELENA DAVERIO, “Imaginario como destino turístico: Tierra del Fuego”, *Turismo em Análise, São Paulo*, 13, 2 (2002): 100-101.

¹⁶ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 76, 87.

¹⁷ Véase: MARÍA TERESA LUIZ Y MARÍA ELENA DAVERIO, “Imaginario como destino turístico: Tierra del Fuego”, *Turismo em Análise, São Paulo*, 13, 2 (2002): 96-107.

¹⁸ ANTONIO PIGAFETTA, *El primer viaje alrededor del mundo: relato de la expedición de Magallanes y Elcano*, ed. y trad. Isabel Riquier (Barcelona: Ediciones B, S. A., 1999), 106.

¹⁹ JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ PIZARRO, “Imagen e impresiones de América de los integrantes de la Armada y de la Comisión de Naturalistas Españoles, 1862-1866”, *Jarhbuch fur Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesselchaft Lateinamerikas*, 29 (1992): 290.

... Salimos para doblar el cabo con un gran día...

Pasamos el cabo con felicidad a máquina, el día 13 principiamos a tener vientos de proa y se apagó la máquina saltándonos al siguiente día un S. O. bastante duro y desde este día principiamos a balancearnos grandemente; el 18 tuvimos repetición del mismo viento y como teníamos que ganar longitud para dirigirnos a tierra nos pusimos a la zapa aguantándonos.

Pasamos mal día, los balances crecían; el agua invadía la batería; el viento tuvo una fuerza extraordinaria al principio del día... la mar estaba horrendamente magnífica y medida la altura de las olas resultaron de 30 pies y algo más.

Aquel día y los sucesivos fueron de gran jaleo; comíamos platos en mano y el pan debajo del brazo haciendo toda clase de figuras a cual más grotesca, a cada instante salían mesas, baúles, cajones destrincados con gran risa nuestra.

Más la mayor algazara y animación reinaba en la camareta, habitada por los jóvenes guardia marinas que como muchachos no pensaban sino en hacer una fiesta del temporal e inventaban toda clase de noticias terroríficas que ponían en conmoción a uno de nuestros compañeros de comisión el cual creía ya ser víctima del temporal y no hablaba más que de naufragios, bancas de nieve...²⁰

Este compañero no sería otro sino Bartolomé Puig, que a su regreso a España le entregaría a modo de ofrenda a la Virgen de Vinyet un ejemplar de pingüino disecado por haber intercedido por él y salvarle la vida durante la travesía. Este delicioso pingüino todavía se conserva en la parroquia de su ciudad natal [fig. 5.5.1] con un cartel al cuello en el que se lee: “Pájaro niño, disecado y dedicado a la Purísima Virgen del Viñet desde el Cabo de Hornos por el hijo de Sitges B. P. de G. año 1865”.²¹

Este fragmento destaca por la búsqueda de equilibrio entre la visión sublime y la objetiva y por la relativización de la dureza de la experiencia de la travesía a través del humor, ambas constantes a lo largo de la obra del fotógrafo. Contrarresta la visión sublime del mar con el tamaño de las olas medidas en pies en un intento de proporcionar un discurso objetivo propio de un viajero moderno y un miembro de una expedición científica, rasgo que se verá más tarde en su descripción de los albatros y en muchos otros momentos del viaje. Por otra parte, las crónicas del fotógrafo también tratan de equilibrar

²⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863”, 237.

²¹ Agradezco a Concha Díaz que llamara mi atención sobre este detalle. Concha Díaz, “Comisión Científica del Pacífico”, Cuaderno de Sofonisba, 22 de marzo de 2018, <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com.es/2017/04/la-comision-cientifica-del-pacifico.html>. Asimismo, agradezco a Sitges Actiu el facilitarme esta imagen.

el dramatismo de la experiencia con el humor. Momentos entrañables tiñen de alegría la difícil experiencia de la navegación por aquellas turbulentas aguas conocidas por su enorme peligro. Así, describe con humor los trajes grotescos “de ogro”²² con los que se defendían del frío y la tempestad y reproduce incluso una de las estrofas compuestas por los jóvenes guardia marinas en las que, imitando a Espronceda, se ríen del peligro que les acecha:

*... Qué gusto ver la Triunfo
por iracundo Eolo
llevada al austro polo
sin velas ni timón
y allí en bancas de nieve
a golpes destrozarse
y cada ogro salvarse
montado en un tablón...²³*

Un peligro que, en general, no pasará inadvertido para sus compañeros. Jiménez de la Espada, que viajaba a bordo de la *Covadonga*, escribe en su diario: “... Confieso que con situación tan crítica no puedo conciliar el sueño y escribo estas líneas a las dos de la mañana oyendo un fuerte N. O. que de un momento a otro puede separarnos violentamente del sitio donde estamos y estrellarnos contra esta terrible costa...”²⁴ E incluso un marino inveterado como Navarro y Morgado deja constancia de la furia de la naturaleza en su diario de navegación:

... la máquina sufría, el día avanzaba [...] No nos costó poca fatiga volver a tomar este citado fondeadero, luchando con la oscuridad que apenas nos dejaba más horizonte que el de nuestra proa, el granizo que azotaba nuestros rostros y las furiosas ráfagas de viento [...] Vinieron [los vientos] del oeste a las once de aquella noche, la más lóbrega y oscura que recuerdo en mi vida [...] Noche de ansiedad y de cuidado que ésta, la más

²² CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863”, 237.

²³ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863”, 237.

²⁴ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 81.

terrible que se pueda concebir; ciertamente no cabía en la imaginación de Horacio cuando decía:

“Horrida tempestas coelum contraxit...”

[...]

La amanecida, fue como la anohecida aunque el tiempo era más claro. Los chubascos sin embargo traían gran furia.

[...]

Seguimos multiplicando nuestros esfuerzos para echar el ancla arriba, pero infructuosos fueron...²⁵

Comparada con otras crónicas sobre aquellos lugares, incluidas las fundacionales de Antonio Pigafetta o Pedro Sarmiento de Gamboa, que han sido denominadas “narrativas de desamparo” por el sufrimiento humano que reflejan²⁶, la experiencia de Rafael Castro teñida de sentido del humor rompe con el discurso tradicional. Dicha ruptura podría estar también relacionada con su entonces clara intención de presentar los acontecimientos del viaje, incluso los más dramáticos, desde una perspectiva optimista, lo que caracteriza las primeras fases de su trabajo. Sin duda, la insistencia en la normalidad ante la adversidad permite al fotógrafo construir una imagen de valentía y coraje que contribuiría al mensaje de propaganda de las crónicas. Pero también parece obedecer a su peculiar manera de ver el mundo. En la misma crónica Rafael Castro comenta: “... Aquí, si fuera otro, echaría un párrafo al sol, y al mar, a las aves y los peces, pero me da por lo prosaico, y dejo los topacios y rubíes a plumas mejor tajadas...”²⁷. Comentarios similares pueden leerse en las crónicas de California, por citar un ejemplo, y parecen ser parte de una búsqueda de lo real, de lo verdadero, emprendida por el fotógrafo y de la que hablará en varias ocasiones. Asimismo, este tipo de comentario sugiere la aceptación por parte del fotógrafo de un papel menor como narrador del viaje.

Posiblemente debido a las inclemencias del tiempo y el constante movimiento de la fragata fue del todo imposible para el fotógrafo de la expedición dejar constancia del aspecto de aquellas tierras a través de su cámara. Como ya se ha comentado en ocasiones

²⁵ AMN, NAVARRO Y MORGADO, *Diario de Navegación de la fragata “Resolución”*, 34-36.

²⁶ MARÍA JESÚS BENITES, “El confín maldito: viajeros al Estrecho de Magallanes (s. XVI)”, *Pilquen*, n. 10 (2008): consultado el 30 de marzo de 2016, en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-31232008000100001

²⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863”, 237.

anteriores, la emulsión al colodión húmedo y el equipo que utilizaba exigían exposiciones prolongadas que hubieran imposibilitado la realización de este tipo de tomas. Sin embargo, Rafael Castro debió de realizar dibujos, que lamentablemente han sucumbido al paso del tiempo o se encuentran en paradero desconocido a fecha de hoy. Las cartas de Joaquín Bustamante que se conservan en el Museo Naval nos permiten saber que Rafael Castro realizó al menos un dibujo del Cabo de Hornos para el joven guardia marina. Según comenta en una carta a su madre, "... el día 13 pasamos el C° [cabo] con magnífico tiempo y a unas 6 leguas de él. Lo vimos perfectamente y yo he sacado una mala pintura de él. El fotógrafo de la comisión, que como ya te he dicho venía a bordo, me sacó también una vista (por supuesto a lápiz) de él..."²⁸. La actividad como dibujante debió de ser tanto oficial como privada y posiblemente muchos de sus compañeros de travesía abandonaron finalmente el buque con alguno de sus dibujos como obsequio. Existen testimonios de su trabajo a las órdenes de los comisionados y se conservan algunos ejemplos de dibujos de objetos que han sido atribuidos a él, como se ha visto ya en capítulos anteriores. Pero, además, en su crónica sobre su estancia en Puerto Stanley menciona también haber realizado caricaturas como entretenimiento, "... y así proporcionaba a todos un rato de vida en aquellas arideces..."²⁹, una actividad que aparecerá reflejada en textos posteriores. En general, todos estos detalles dan idea de la notable actividad como dibujante que debió de tener y que apenas tiene eco en las colecciones que se conservan. Sin duda, la pérdida de estos dibujos nos impide estudiar la expedición en su complejidad original.

Los patagones

Parte indisoluble de los relatos por estas tierras es el encuentro con sus habitantes. El primero de estos relatos, la expedición de Magallanes y Elcano alrededor del mundo narrada por el italiano Antonio Pigafetta, sienta las bases de estos encuentros, que se caracterizan por presentar a los indígenas patagones como "monstruos de la naturaleza".

²⁸ AMN., BUSTAMANTE Y QUEVEDO a su madre describiendo el paso del Cabo de Hornos y Valparaíso, 16 de mayo de 1863.

²⁹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "La expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863", 237.

... Un día, cuando menos lo esperábamos, un hombre de aspecto gigantesco se presentó ante nosotros. Estaba sobre la arena casi desnudo, cantaba y danzaba al mismo tiempo, echándose polvo sobre la cabeza [...] Cuando estuvo ante nuestra presencia dio muestras de gran extrañeza y levantando el dedo quería sin duda decir que nos creía descendientes del cielo. Era tan grande, aunque bien proporcionado, que nuestras cabezas llegaban apenas a su cintura; tenía la cara completamente pintada... y se vestía con la piel de un animal [que] tiene cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y cola de caballo [...] Llevaba los pies cubiertos con abarcas...³⁰

Estudios realizados sobre el primer encuentro con los patagones o tehuelches (“hombres del sur”), sugiere la identificación de los habitantes de estas tierras australes con monstruos surgidos de gigantes y hombres salvajes de tradición europea que habrían sido trasladados a tierras americanas con el descubrimiento.³¹ Algunos años antes John de Holywood afirmaba en su obra *Sphera Mundi* (1498) que los indígenas de América eran de color azul y tenían la cabeza cuadrada.³² La imagen de los patagones como seres monstruosos tuvo una enorme vigencia pero ciertamente cuando la Expedición del Pacífico arribó en aquellas tierras se trataba sólo de una antigua leyenda. Ya en tiempos de la Expedición Malaspina aquellos hombres gigantes se presentaron como individuos de estatura elevada, y su carácter primitivo bajo la óptica del “buen salvaje”.

Navarro y Morgado nos ha dejado una descripción de los patagones en su diario de navegación. En ocasiones, aparentemente, elabora sus escritos apoyándose en la literatura de viajes de la época, que cita. Su descripción es la más más exhaustiva y objetiva, recogiendo noticias sobre su estatura en pies españoles³³, organización social, religión, comercio, atuendo, etc.

...En toda la costa patagónica habitada por indios no existe una sola población; estos viven en tribus nómadas...

Todos los habitantes de este vasto país... regidos por sus hereditarios “ulmen” o caciques viven en “aduares” o campamentos, y andan errantes a manera de tribus árabes. En ciertas ocasiones eligen un “apo” o general en jefe y en este caso se hacen

³⁰ PIGAFETTA, *El primer viaje alrededor del mundo*, 90-91.

³¹ Véase: MARÍA ALEJANDRA FLORES DE LA FLOR, “Los relatos de viaje al océano Pacífico: el Estrecho de Magallanes y la leyenda de los patagones”, *Tiempos Modernos: Revista electrónica de Historia Moderna*, vol. 28, n. 1 (2014), consultado el 31 de marzo de 2016, en: <http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/367>

³² ROJAS MIX, *La imagen artística de Chile*, 10.

³³ Posiblemente se trata del pie castellano o de Burgos, cuya equivalencia es de 27,83 centímetros

más formidables. Sus vestidos se adaptan especialmente al clima en que viven. Poseen gran cantidad de pieles de guanaco, zorrillo y avestruz que cambian por tabaco, espíritus y baratijas cuando tienen ocasión. Al levantarse un campamento... monta a caballo toda la tribu; estos trabajos y los del menaje quedan a cargo de las mujeres, a las cuales tratan con crueldad. Las tribus se hostilizan con mucha frecuencia; sus luchas son terribles; la sed de venganza se transmite de generación en generación. Las victorias las celebran con danzas, cánticos y borracheras y los victoriosos caudillos se adornan con plumas y otros adminículos de salvajes.

La estatura de los patagones es en general elevada, son bien formados; su color es cobrizo, o más bien bronceado, y son muy expertos en la caza y en el uso del lazo. Según se dice, son desconocidos entre los patagones los sentimientos de piedad religiosa.

[...]

... se desfigurán con grotescos dibujos que hacen con pintura de diferentes colores...³⁴

Es interesante observar que Rafael Castro realiza una lectura muy distinta de los patagones, que presenta de manera sucinta y desde una óptica negativa, lo que resulta excepcional en el conjunto de su obra.

... Permanecemos todo el día teniendo gran broma a bordo con la visita de los patagones, entre ellos un cacique de buena presencia y fisionomía mujeril, de dócil trato, pero idiotas y entregados a las bebidas alcohólicas que adquieren por las tan apreciadas pieles de guanaco y avestruz, y en las que comercia el gobernador chileno, pues pertenece la colonia a Chile...³⁵

Su descripción coincide a grandes rasgos con la de la narrativa oficial escrita por Almagro, que los define como "... corpulentos, casi siempre ebrios cuando van a esta colonia [Punta Arenas] a donde llevan hermosas pieles... que cambian por aguardiente, cuchillos..."³⁶.

³⁴ AMN, NAVARRO Y MORGADO, *Diario de Navegación de la fragata "Resolución"*, 13-14.

³⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "La expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863", 236.

³⁶ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la Comisión Científica enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años 1862 a 1866 acompañada de dos mapas*, 35.

En cuanto al aspecto femenino y la corpulencia, son destacados tanto por Jiménez de la Espada³⁷ como por Martínez y Sáez³⁸, entre otros muchos viajeros. El informativo diario de navegación de Navarro y Morgado nos aclara que “los patagones son en general barbilampiños; se arrancan cuidadosamente las barbas con dos conchitas o cierta especie de pinzas”³⁹. Igualmente los comisionados coinciden en apuntar su “carácter dulce y confiado”⁴⁰, asimismo más propio del género femenino o de los niños. Curiosamente, como destaca Adorno, ya en el siglo XVI los españoles identificaban rasgos de los indígenas americanos con los de las mujeres y con los de los “moros” tratando de explicar así su inferioridad cultural. Por su parte, Francisco de Vitoria y la Escuela de Salamanca reconocían el potencial de los indígenas pero igualmente los identificaban con las mujeres y los niños, necesitados de una tutela, sobre todo en lo moral (dada su inclinación a la irracionalidad y la sensualidad), lo que en realidad establecía una jerarquía colonizador-colonizado.⁴¹

Los textos de los comisionados y de Navarro y Morgado destacan también la tendencia de los patagones a la embriaguez: “son codiciosos de aguardiente y tabaco, y mientras lo tienen continuamente están bebiendo”⁴². Una visión del indígena que se repetirá desde los primeros tiempos de la colonia, si bien su interpretación varía enormemente de una época a otra.⁴³ Una percepción como ésta del indígena americano comprometía el presente y el futuro de las nuevas repúblicas americanas, pues se consideraba que el alcoholismo provocaba defectos hereditarios durante generaciones.⁴⁴ La embriaguez en los indígenas fue identificada como un signo de debilidad y como un camino hacia un estado pseudo-salvaje que culminaba en la extinción racial.⁴⁵ Con relación a la embriaguez el fotógrafo llega a afirmar incluso que los patagones eran “idiotas”.

En conjunto se trata de la visión más negativa de un pueblo indígena que podemos encontrar en las crónicas del fotógrafo aunque, lejos de excepcional, su descripción de los patagones es parte de un *corpus* de escritos particularmente severos con los indígenas.

³⁷ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 84.

³⁸ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 94.

³⁹ AMN, NAVARRO Y MORGADO, *Diario de Navegación de la fragata “Resolución”*, 14 bis.

⁴⁰ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 84.

⁴¹ ROLENA ADORNO, “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. XIV, n. 28 (1988): 58-62.

⁴² JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 85.

⁴³ Véase: REBECCA EARLE, “Algunos pensamientos sobre ‘el indio borracho’ en el imaginario criollo”, *Revista de Estudios Sociales*, n. 29 (2008): 18-27.

⁴⁴ EARLE, “Algunos pensamientos sobre ‘el indio borracho’ en el imaginario criollo”, 22.

⁴⁵ ANNE MAXWELL, *Colonial Photography & Exhibitions: Representations of the ‘Native’ People and the Making of European Identities* (London, New York: Leicester University Press, 1999), 50.

Por ejemplo sus opiniones se encuentran muy próximas a las de Antonio de Córdoba que en 1788 había descrito en su *Relación* a los habitantes del canal del Estrecho como: “[personas] cuya desnudez, hedor y estupidez hacían se mirasen con tanto horror como compasión”⁴⁶. Estas opiniones parecen extenderse a los propios patagones en el siglo XIX. En algunos de los relatos de viajeros, como Benjamin Franklin Bourne, los patagones son descritos de una manera muy negativa, si bien es necesario aclarar que el norteamericano había permanecido cautivo de los indígenas.⁴⁷ Con todo, tan dura crítica parece asimilarse más a los fueguinos que a los patagones. Almagro en la narrativa oficial del viaje describe a los patagones como “... hombres corpulentos, aunque no tanto como se dice; bien formados y muy robustos, visten con el poncho y el *chiripá* argentino y se abrigan con pieles de avestruz y de guanaco... andan siempre a caballo y no tienen residencia fija...” mientras que los fueguinos son descritos como “... pequeños, cubiertos por pedazos de piel, muy sucios, parecen estúpidos, y representan ocupar el más bajo escalón de las diferentes razas que constituyen la humanidad...”⁴⁸ Teniendo especialmente en cuenta la formación francesa del fotógrafo, este juicio podría también ser interpretado como un eco de las antiguas teorías de Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon, o de Cornelius de Pauw, sobre la inferioridad de la naturaleza americana y los indígenas. Para el conde de Buffon en el continente americano el medio físico producía solamente pequeños y enfermizos especímenes vegetales, animales y humanos.⁴⁹ De acuerdo con Marisa González, el conocido científico mantenía que el indio americano era un “animal de primera clase” que se caracterizaba por un vello escaso y por órganos sexuales pequeños, lo que identificó con un estado de inmadurez.⁵⁰ La raza blanca era considerada, por el contrario, superior, lo que justificaba científicamente su enorme expansión geográfica y su dominio del mundo.

Pero quizá lo que mejor permite explicar estas opiniones sobre la raza india es un elocuente fragmento incluido en la narrativa oficial del viaje:

⁴⁶ ANTONIO DE CÓRDOBA, *Relación del último viaje al Estrecho de Magallanes de la fragata de S. M. Santa María de la Cabeza en los años de 1785 y 1786, 1788*, 34-35, 38, en PEDRO NAVARRO FLORIA, “Córdoba y Malaspina: Antropología y política ilustrada en Patagonia y Tierra del Fuego”, *Revista Española de Antropología Americana*, n. 33 (2003): 240.

⁴⁷ Véase: TEODOSIO FERNÁNDEZ, “Visiones europeas de la Patagonia en el siglo XIX”, en CARMEN ALEMANY BAY Y BEATRIZ ARACIL VARÓN, eds., *América en el imaginario europeo: Estudios sobre la idea de América a lo largo de cinco siglos* (Alicante: Universidad de Alicante, 2009), 81-99.

⁴⁸ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la Comisión Científica enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años 1862 a 1866 acompañada de dos mapas*, 39.

⁴⁹ MAXWELL, *Colonial Photography & Exhibitions*, 108.

⁵⁰ MARISA GONZÁLEZ MONTERO DE ESPINOSA, *La Ilustración y el hombre americano* (Madrid: CSIC, 1992), 27.

... Los primeros conquistadores de estas regiones creían al indio un animal próximo al hombre, y fue necesario una declaración de la corte romana para que los americanos comenzasen a ser nuestros prójimos [...] pero... siempre condenados a la servidumbre más miserable [...] El indiófilo Fray Bartolomé de las Casas quiso redimir esta raza del yugo horrible que la oprimía...

Vino la gran revolución de 1810; fácil es creer que al establecerse naciones cuya base escrita era igualdad y fraternidad, la suerte de los indígenas, verdaderos dueños del suelo, había de cambiar; pero pronto se desengañaría el que así creyera. La posición de los indios no se ha modificado; siempre es una bestia que se maneja a palos...

Los llamados republicanos de Sud América son tan déspotas con los indígenas como lo eran los conquistadores, sin tener la excusa de la época ni del régimen absoluto [...] Las bellas palabras igualdad y fraternidad quedan sin aplicación...

... Ese estado casi idiota en el que yace la raza americana, ¿es natural o adquirido? Natural lo niega su historia, sus monumentos, sus instituciones, sobre todo en las naciones quichua [sic] y azteca, y hasta la estructura de los órganos que están en razón de la inteligencia [...] El desdén y el desprecio del blanco hacia ellos, la servidumbre forzada, el fanatismo y la embriaguez, son la causa del triste estado actual de la raza aborígena [sic] de América.

No se crea que por esta razón anatemice yo a nuestros padres, primeros conquistadores de estas regiones [...] admiro cual ninguno las maravillas que aquellos gigantes concluyeron... y que forman la epopeya más estupenda de la Humanidad [...] si macularon algo aquella espléndida gloria, esas máculas fueron lógicas. ¿No venían de la guerra europea donde la vida de un hombre era algo menos que nada y cortejados por sacerdotes fanáticos fundadores de la Inquisición? Y después aquí ¿no les fue necesario mistificar a los americanos haciendo alarde de un poder que no tenían y que era indispensable ostentar para combatir uno contra diez mil? Sus sucesores fueron culpables en continuar ese régimen, ya no necesario, y los modernos republicanos son criminales en proseguir lo que está tan lejos de la humanidad en época donde las ideas liberales tienden a desarrollarse de más en más. No se crea tampoco que culpe a nuestra nación en su manera de colonizar [...] La Inglaterra, que tanto vocifera de su filantropía ¿no despobló las Islas Sociedad? [...] ¿No continúa Inglaterra despoblando sus colonias de Nueva Holanda y Nueva Zelandia [sic]? La civilizada Francia...

Que no se piense ni un momento que al citar esos hechos... tengamos la mezquina idea de disculpar nuestra conducta colonizadora. Que otros hagan peor no excusa el mal

*que hayamos hecho. Cito esos ejemplos para hacer reflexionar en un fenómeno... que consiste en que siempre que una raza superior se pone en contacto con otra inferior, aquella tiende a dominarla, a esclavizarla y aún a destruirla...*⁵¹

Efectivamente, la opinión que sobre los indígenas se formaron los comisionados fue la de una raza idiota, o mejor dicho “idiotizada” lo que aporta unas connotaciones muy diferentes. Los científicos no olvidaron el pasado glorioso de algunas de las civilizaciones amerindias por lo que lo que asumieron que su estado era producto de un extenso contacto con el hombre blanco. “...Siempre que una raza superior se pone en contacto con otra inferior, aquella tiende a dominarla, a esclavizarla y aún a destruirla...”- sentencia el autor de estas líneas. En una detallada argumentación el autor responsabiliza a los españoles y muy particularmente a los ciudadanos de las modernas repúblicas americanas del cruel destino de los indígenas, que define como auténticos dueños de aquellas tierras. Por tanto, no se trata de un juicio despectivo o racista de los indígenas sin más; mientras el texto aporta una interesante reflexión sobre la historia de América, constituye también un ejercicio de expiación de los “pecados” de la colonización y una crítica a las nuevas repúblicas americanas, éstas sí exentas de todo perdón.

Creemos interesante destacar también que la visita de los comisionados a Punta Sandy se desarrolló en medio de una atmósfera extraña, y se vivió como un “descenso a los infiernos” en el que todos los actores actuaron como “salvajes”. Pinzón, a pesar de ser advertido sobre la prohibición de negociar con alcohol,⁵² hizo gala de su carácter díscolo e inició una intensa actividad de intercambio con la población local. Ésta estaba aparentemente controlada por el gobernador Jorge Schythe quien con este intercambio fraudulento conseguía un lucrativo negocio, actividad moralmente cuestionada que comentan abiertamente los comisionados. Como consecuencia la población del pequeño establecimiento militar-penal fue víctima de una borrachera generalizada que incluso impidió relevar la guardia, según informó el propio gobernador.⁵³ Los comisionados mencionan varios casos de embriaguez entre los indígenas, y Martínez y Sáez indica además que el comandante había emborrachado a varios caciques que visitaron el buque⁵⁴, lo que coincide con el relato del fotógrafo y el de Navarro y Morgado. El

⁵¹ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la Comisión Científica enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años 1862 a 1866 acompañada de dos mapas*, 88-92.

⁵² MATEO MARTINIC B., “La ‘Comisión Científica del Pacífico’ en Magallanes (1863)”, *Anales del Instituto de la Patagonia*, n. 20 (1991): 10.

⁵³ MARTINIC B., “La ‘Comisión Científica del Pacífico’ en Magallanes (1863)”, 9, 12.

⁵⁴ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 95.

fotógrafo a su vez sugiere que los marinos españoles buscaron burlarse de los indígenas. Todo parece encajar con la percepción del naturalista francés Alcides D'Orbigny, que en su conocida obra afirmaba que la frontera hacía de todos los hombres salvajes.⁵⁵

Los patagones aparecerán representados en las colecciones a través de los retratos de Juan Caballero, también denominado “Enni, patagón al servicio del gobernador chileno en Punta Sandy” por *El Museo Universal*, que reproducirá una de las fotografías en forma de grabado sin acreditar expresamente al comisionado⁵⁶. La descripción de Navarro y Morgado nos permite saber que la representación que se ofrece a través de este personaje era la considerada característica en esta época:

...Llevan su cabeza descubierta porque basta a resguardarla de la intemperie su lacio y suave pelo negro, que sujetaban alrededor de sus sienes con una cinta de lona o de tejido de filamentos vegetales. Llevan una gran capa hecha de pieles de guanaco cosidas que les llega de los hombros a los tobillos y que contribuye no poco a su gigantesco aspecto...⁵⁷

El marino también menciona el calzado, que según comenta se realizaba con la piel de las patas de los caballos, y que los hombres llevaban espuelas, juegos de bolas y un cuchillo.⁵⁸

Uno de estos retratos, en formato *carte de visite* (ABGH000/126/582), es obra del fotógrafo Thomas Columbus Helsby⁵⁹ según indica el sello sobre el soporte secundario. Con todo, existen al parecer otras copias de la imagen, una de ellas bajo la rúbrica de J. Bainville en papel salado bajo el título “Indio de los canales”⁶⁰. La imagen, de indudable belleza, presenta al modelo bajo una mirada positiva y una sensibilidad romántica. Se trata, posiblemente, del mismo tipo humano que el joven guardia marina Joaquín Bustamante y Quevedo envía a su madre junto a una de sus cartas, según consta en la

⁵⁵ PEDRO NAVARRO FLORIA, “La Patagonia en la clasificación del hombre: el desencantamiento de los patagones y su aporte a la historia de la Antropología”, *Revista Española de Antropología Americana*, n. 35 (2005): 175 (169-189).

⁵⁶ Emilio Chaigneau? (fotografía), *Expedición Científica al Pacífico. - Enni, patagón al servicio del gobernador chileno en Punta Sandy*. 1863, grabado en madera como ilustración de texto. *El Museo Universal*, 20 de septiembre de 1863, 300.

⁵⁷ AMN, NAVARRO Y MORGADO, *Diario de Navegación de la fragata “Resolución”*, 14.

⁵⁸ AMN, NAVARRO Y MORGADO, *Diario de Navegación de la fragata “Resolución”*, 14 bis.

⁵⁹ Thomas Columbus Helsby se dedicó junto a sus hermanos William George y John Stephens a la fotografía. Nació posiblemente en Buenos Aires, donde debió aprender fotografía, se trasladó a Valparaíso en 1843. Debió trabajar de manera itinerante como fotógrafo viajero entre las ciudades de Valparaíso y Montevideo hasta establecerse nuevamente en Buenos Aires. Tras varios años de actividad allí abandonó la ciudad con destino a Valparaíso en 1853. Se estableció con su hermano William George abriendo estudio tanto en Santiago como en Valparaíso. Esta asociación resultaría enormemente conflictiva y finalmente se asociaría con su hermano John Stephens que había llegado en 1854. El estudio tuvo un enorme éxito y trabajó todo tipo de productos. Thomas Columbus Helsby es posiblemente el padre del conocido pintor paisajista chileno Alfredo Helsby (1862-1933). Véase: HERNÁN RODRÍGUEZ VILLEGAS, *Historia de la Fotografía: Fotografía en Chile durante el siglo XIX* (Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2001, 39-40).

⁶⁰ RODRÍGUEZ VILLEGAS, *Historia de la Fotografía*, 21.

escrita desde San Francisco el 13 de octubre de 1863⁶¹. Sin embargo, las colecciones conservan también dos imágenes de este personaje de las que se conserva su negativo (ACN000/003/047 y ACN000/003/048) que llevaron a pensar erróneamente que eran obra del fotógrafo de la expedición. Mateo Martinic B. concluía en 2004 que las imágenes de Juan Caballero, sujeto de la etnia aónikenk a quien sería imposible identificar, habían sido tomadas por Rafael Castro durante su estancia en Punta Arenas.⁶² Sin embargo, estos negativos muestran ligeras desviaciones de medida respecto a las placas utilizadas por Rafael Castro a lo largo de su viaje (210 x 150 mm en lugar de 210 x 160 mm). Más aún, uno de los positivos, montado sobre soporte secundario (ABGH000/121/425), muestra el sello en tinta del fotógrafo francés afincado en Valparaíso Emilio Chaigneau⁶³. En esta fotografía podemos apreciar la imagen del indígena posando junto a un pilar y balaustrada propios de la fotografía comercial de estudio de la época. A pesar de la aparente incongruencia que plantea la imagen de un indígena junto a una pieza de atrezo de corte occidental, tales combinaciones no son raras en la fotografía de estudio de la época. Otra de las imágenes (ACN000/003/048), tomada contra fondo neutro y en la que sólo es visible un pie de estudio (utilizado para inmovilizar a los sujetos durante el largo posado), parece más acorde con los trabajos del fotógrafo de la comisión. Sin embargo, la imagen muestra similitudes con la imagen anterior (ABGH000/121/425), como por ejemplo el dibujo de la alfombra. Así pues, ambas fotografías posiblemente fueron tomadas en el mismo estudio de Emilio Chaigneau, como también apunta Margarita Alvarado⁶⁴. Y, aunque existe la posibilidad de que el estudio fuera utilizado por otro fotógrafo, lo más probable es que todas las imágenes fueran tomadas por el mismo Chaigneau. Es posible además que estas imágenes formaran parte de una amplia serie comercial, pues se ha encontrado otro ejemplar en el que el mismo personaje aparece posando sentado en el suelo con una espada en la mano.⁶⁷ Sin duda las imágenes de Juan

⁶¹ AMN, BUSTAMANTE Y QUEVEDO a su madre describiendo su llegada a San Francisco de California, San Francisco, 13 de octubre de 1863.

⁶² Véase: Mateo MARTINIC B., "Consideraciones sobre el primer retrato fotográfico de un patagón", *Magallania*, n. 32 (2004), 23-27.

⁶³ Emilio Chaigneau fue un importante fotógrafo de origen francés establecido en Chile. Se sabe que era también violinista y que había estado en California durante la Fiebre del Oro. La crisis económica de 1860 le condujo a prisión, de la que salió para volver a ejercer como fotógrafo junto al también masón Federico Lavoisier. Ambos abrieron hacia 1864 un local especializado en *carte de visite* en el Jardín Abadie, del que se conservan imágenes en las colecciones fotográficas de la Expedición del Pacífico. A partir de 1867 ambos trabajaron también juntos en un negocio de saneamientos. Emilio Chaigneau cedió el negocio fotográfico a Federico Lavoisier, que siguió activo durante varios años. Véase: HERNÁN RODRÍGUEZ VILLEGAS, *Historia de la Fotografía: Fotografía en Chile durante el siglo XIX* (Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2001), 91-92 y MANUEL ROMO SÁNCHEZ, "Emilio Chaigneau y Federico Lavoisier: fotógrafos y masones del siglo XIX", *Archivo Masónico*, n. 5 (2005): 14-16.

⁶⁴ MARGARITA ALVARADO P. "Imágenes de la Comisión Científica del Pacífico sur en Chile, un catálogo para la visualidad del Chile del novecientos", *Revista de Indias*, vol. 68, n. 244 (2008): 172, 177.

⁶⁷ En un lote de subastas de fotografías de Emilio Chaigneau aparece el mismo modelo sentado en el suelo, sujetando su espada y mirando directamente a la cámara. Véase: Primardecó, lote 247, consultado el 1 de abril de 2016, en: <http://www.primardecó.com/encheres-appareils-photos-photographie/lot-78785.html>

Caballero, incluida la reproducida en forma de grabado por *El Museo Universal* bajo la denominación Enni, transmiten una visión más neutra e incluso amable de este pueblo, pero los textos que las acompañaron en *El Museo Universal* o la exposición celebrada en el Real Jardín Botánico en 1866, es decir la narrativa oficial escrita por Almagro, sin duda matizaron su significado aportando una visión más negativa. Esta nueva visión sin duda contrasta con otras percepciones anteriores, especialmente la de las imágenes de la Expedición Malaspina. El diario personal de Alejandro Malaspina no deja de ser sucinto a la hora de describir a los patagones, si bien destaca algunos aspectos como su corpulencia o la honestidad de sus mujeres.⁶⁸ Sin embargo, los dibujos destacan la asimilación de estas figuras a las madonas o, en general, a las figuras clásicas.

La única imagen que con certeza fue tomada durante su estancia en Punta Sandy es, precisamente, el retrato del controvertido gobernador Jorge Schythe, de que sólo se conserva el negativo (ACN000/003/046). En este retrato de tres cuartos contra un improvisado fondo neutro Schythe posa ligeramente de perfil pero mirando a la cámara. La imagen borrosa permite adivinar que se necesitó una larga exposición, posiblemente debido a la escasa luz natural de la zona, lo que impidió la realización del retrato. La imagen subraya la levita de burgués, atributo a través del cual se trata de definir socialmente al modelo en contraposición al uniforme militar que según Navarro y Morgado podía vestir. Sin embargo la imagen se encuentra a medio camino entre los retratos comerciales en formato *carte de visite* de la década de 1860, que se centran en estos atributos, y las más exquisitas composiciones de la fotografía de élite más preocupadas por el rostro como indicio del carácter del modelo. Según comenta Navarro y Morgado, Jorge Cristian Schythe alternaba su trabajo como gobernador con su vocación por las medidas barométricas y termométricas.⁶⁹ Según Vicente Pérez, el trabajo del profesor de ciencias naturales danés fue publicado por la Universidad de Chile, lo que le permitió ganar prestigio internacional, y actualmente existe una estación meteorológica que lleva su nombre.⁷⁰ El trato con los comisionados debió ser cordial pues, como comenta Francisco de Paula Martínez y Sáez, el gobernador “persona amable e instruida” obsequió a los naturalistas con distintos especímenes.⁷¹ Sin embargo, todos los

⁶⁸ ALEJANDRO MALASPINA, *La Expedición Malaspina, 1789-1794, Tomo II, vol I, Diario General del Viaje* (Madrid y Barcelona: Ministerio de Defensa, Museo Naval, Lunberg Editores, 1990), 81.

⁶⁹ AMN, NAVARRO Y MORGADO, *Diario de Navegación de la fragata “Resolución”*, 12 bis.

⁷⁰ VICENTE PÉREZ, “Jorge Cristian Schythe, el gobernador (1853-1858) y meteorólogo de Punta Arenas, Región de Magallanes”, *Anales Instituto Patagonia*, vol. 40, n. 1 (2012): 169, 171.

⁷¹ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 94.

comisionados cuestionaron su moralidad con relación al tráfico ilegal de bebidas alcohólicas que llevaba a cabo en la colonia penal.

El diario de navegación de la fragata *Resolución* en el Estrecho de Magallanes

Finalmente, el diario de navegación de la fragata *Resolución* del oficial Navarro y Morgado nos permite estudiar un tipo de texto expedicionario clásico y reflexionar sobre las diferencias existentes entre los diferentes escritos que se realizaron durante el viaje.

Los diarios de los comisionados no dejan de ser apuntes personales y sucintos sobre sus principales actividades y sobre los problemas con los que se enfrentaron, lo que nos permite conocer mejor, por ejemplo, la identidad de sus corresponsales americanos, sus métodos de trabajo o sus desavenencias con los marinos. En ocasiones afloran reflexiones personales sobre aspectos de los países que visitan, como cuando Jiménez de la Espada expone sus opiniones sobre la condición de la población de raza negra u origen africano en el Brasil.⁷² Los diarios de los expedicionarios eran en muchas ocasiones publicados, pero como ocurre con los de Cook, por citar un ejemplo, se solían reescribir.

Quizá debido a su finalidad, es decir, al hecho de que estos escritos se destinaban expresamente a la publicación, los textos de Navarro y Morgado, Almagro y Castro sí coinciden principalmente en recoger noticias de distinta naturaleza sobre los lugares visitados y podrían considerarse del mismo género. Mientras Almagro presenta una versión oficial y muy resumida de este largo viaje, y Castro se adapta al formato del artículo periodístico y se muestra ambivalente entre la propaganda y las reflexiones de tipo personal, muchas veces políticamente incorrectas, el diario de navegación de Navarro y Morgado en el Estrecho de Magallanes constituye un texto que puede ser considerado clásico en el contexto expedicionario. Como tal, permite comprender las características particulares de los textos de Rafael Castro en *El Museo Universal*, y entender qué tipo de obra servía de base para las imágenes que realizó a lo largo del viaje. Pues, sin duda, la mayoría de las fotografías de Rafael Castro fueron concebidas como ilustraciones de una narrativa histórica de la expedición de este tipo.

Según se comenta en el juicio de residencia de Pinzón, Navarro y Morgado fue el único entre los oficiales de la escuadra en interpretar correctamente las ordenanzas,

⁷² MARCOS JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 56.

inspirándose concretamente en el artículo 175 y realizando una “relación histórica de ocurrencias”.⁷³ Sin embargo, Navarro y Morgado hace mucho más, pues si bien se lamenta de no poseer los instrumentos para realizar las observaciones pertinentes ni el tiempo suficiente⁷⁴, su texto combina con éxito la investigación en torno a la navegación o la predicción meteorológica con el uso del barómetro, la relación de los acontecimientos más importantes del viaje, y una nutrida información sobre el mundo natural muchas veces apoyada en otros textos con autoridad en este caso debidamente citados. De hecho, el diario del oficial de marina es tan completo que incluye incluso lectura recomendada: la obra de Darwin, que “en las soledades de la Tierra del Fuego y Estrecho de Magallanes echó... los primeros cimientos de su justa posterior celebridad y observó la incesante lucha por la vida (*struggle of life*), base de su sistema”⁷⁵. Sorprende también encontrar una magistral combinación de datos científicos, como las tablas de medidas barométricas, con textos en los que aflora una sensibilidad literaria o estética. Se observa una vocación por el mundo natural y por el entretenimiento del lector como sugieren los siguientes párrafos sobre la vida de los pingüinos. El texto, tomado directamente de la obra del controvertido Benjamin Morell⁷⁶, es amplio y destaca por la “humanización” de estos animales:

... Según la descripción del Capitán Morell, hay cuatro especies de pingüinos. Todos caminan perfectamente derechos y cuando se ve una fila de cuarenta o cincuenta, parece a cierta distancia una compañía de soldaditos o de niños de coro con sus vestiduras [...] El alcastraz es el amigo más íntimo del pingüino.

[...]

En primer lugar eligen con cuidado un pedazo de terreno bien nivelado [...] [y] proceden a trazar el plano de su proyectado campamento cuya operación empiezan marcando un paralelogramo bien definido...

[...]

⁷³ AMN, MINISTERIO DE MARINA, [Juicio de] *Residencia del General Pinzón, 12 de julio de 1865*, 115, 120.

⁷⁴ AMN, NAVARRO Y MORGADO, *Diario de Navegación de la fragata “Resolución”*, 3, 3b.

⁷⁵ AMN, NAVARRO Y MORGADO, *Diario de Navegación de la fragata “Resolución”*, 58b.

⁷⁶ Benjamin Morell (EEUU, 1795-1839/9) fue marino, explorador y comerciante. Existe una memoria de sus viajes que muchos contemporáneos consideraron un relato fantástico. Fue posiblemente el descubridor de los depósitos de guano de la costa del Pacífico, lo que no deja de ser significativo en el contexto del viaje pues su obra parece parte de la biblioteca de a bordo.

⁷⁷ Benjamin MORELL, *Morell’s Narrative of a Voyage to the South and West Coast of Africa Containing the Information from Whence Originated the Present Trade in Guano Present on Certain Islands on that Coast* (London: Whittaker and Company, 1844), 126-127, https://books.google.es/books?id=wSBhAAAACAAJ&pg=PA126&lpg=PA126&dq=benjamin+morell+and+pinguins&source=bl&ots=tj_B73Fd72&sig=sW90YfZC3zJal7en0ea0xytuVpc&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewja4v_MpsjOAhVFzRQKHb-IBiUQ6AEIMTAC#v=onepage&q=benjamin%20morell%20and%20pinguins&f=false (consultado el 17 de agosto de 2016)

El macho va al mar en busca de alimentos... regresa con diligencia y ocupa con el mayor cariño el lugar de su compañera mientras que ella sale al mar...

[...]

*Digno es ciertamente de la contemplación del filósofo observarles marchar alrededor del campamento en la vereda exterior o paseo público... como ayudantes en día de gran parada de tropas...*⁷⁸

El diario de Navarro y Morgado pretende no sólo ilustrar a sus lectores con un texto atractivo sino ser de utilidad para la Marina. Así, el marino concluye su trabajo afirmando que la navegación por el estrecho era totalmente segura para los buques de vapor, como ya habían podido comprobar los británicos, y enumera una larga lista de recomendaciones como no navegar nunca de noche o guiarse por el barómetro.

El talento de Navarro y Morgado no pasó inadvertido en su época y algunos de sus diarios de viaje e informes fueron publicados. En la década de 1850 destacó ya por su habilidad como traductor del inglés de importantes obras de navegación en el Depósito Hidrográfico. En 1859 publicó *Apuntes sobre el estado de la costa occidental de África y principalmente de las posesiones españolas en el Golfo de Guinea* (Madrid: Imprenta Nacional) y en 1870 fue autor del más popular *Canal de Suez, paso de la Berenguela por el mismo* (Madrid: Miguel Ginesta). Navarro y Morgado era, por tanto, buen conocedor de la literatura expedicionaria clásica y tenía cierta experiencia como autor cuando acometió los diarios que se conservan de la Expedición del Pacífico. Todo ello sugiere que el diario de navegación de la *Resolución* puede considerarse un texto clásico del género de la narrativa de la historia de las expediciones.

Sin duda las crónicas de Rafael Castro, que se irán estudiando a lo largo de este trabajo, pueden considerarse muy próximas a la narrativa histórica de este diario de navegación, si bien se verá que presentan características propias. El cronista y fotógrafo desarrollará un *corpus* textual sobre el telón de fondo que constituye este género si bien de manera ajena a cualquier vocación científica y a caballo entre la propaganda estatal y el ensayo personal propio de los viajeros románticos. Asimismo, el fotógrafo no olvidará el formato periodístico que le era asignado.

⁷⁸ AMN, NAVARRO Y MORGADO, *Diario de Navegación de la fragata "Resolución"*, 17-19.

Viaje a las Islas Malvinas

... *Estábamos a 40 millas de su desembocadura sin poder salir al Pacífico. Aquí se determinó que la “Triunfo” y la “Covadonga” quedasen a esperar buen tiempo para salir, y que la “Resolución” se marchara porque había perdido una de las anclas; pero he aquí que al levar la otra para marchar tampoco pudo salir... y al romperse [la cadena] ocasionó al cabrestante cuatro o seis heridos, uno solo de gravedad por milagro. Estas cosas hicieron que a nosotros se mandase seguir a la capitana saliendo del estrecho y dejando a la “Covadonga” racionada a esperar buen tiempo y nos dirigimos a las islas para hacer víveres y no habiendo habido bastantes en aquel punto fue una goleta correo de las mismas a Montevideo...*

Las razones por las que las fragatas regresaron al océano Atlántico parecen múltiples. Los textos del fotógrafo de la comisión eran públicos y buscaban ser políticamente correctos, al menos durante esta primera etapa del viaje. Conforme a la narrativa de Almagro “... el tiempo persistía muy malo y los jefes de la marina, temiendo se les concluyera el carbón, creyeron prudente no aguardar más, retroceder hacia el Atlántico, favorecidos por la fuerte corriente, y arribar a las Islas Malvinas...”⁷⁹. Jiménez de la Espada, que como el fotógrafo fue testigo presencial de los hechos, aporta una visión similar pero afirma que si las fragatas regresaron al Atlántico fue por cobardía: “... todas las oficialidades están en contra de esta vergonzosa huida; *allí hay pan*-decía Croquer; *pero no hay honra*-contestaba Arana. Nos abandonaron villanamente en el estrecho, dejándonos solos contra un tiempo que ellos no se atrevían a arrostrar...”⁸⁰. Posiblemente es Martínez y Sáez quien da una versión más completa de lo ocurrido, verificando la pérdida de anclas y rotura de cadena pero indicando también que la falta de carbón era una excusa que el comandante de la *Triunfo*, Enrique Croquer, había dado a Pinzón presa del miedo.⁸¹

⁷⁹ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la Comisión Científica enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años 1862 a 1866 acompañada de dos mapas*, 35.

⁸⁰ Se refiere al capitán de la *Resolución*, Enrique Croquer y Pavía, y al teniente de navío Camilo Arana Echevarría. JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Diario*, 90-91.

⁸¹ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 97.

Mientras Jiménez de la Espada proseguía rumbo al Pacífico, el fotógrafo y sus compañeros Martínez y Sáez y Puig y Galup se dirigieron a las Islas Malvinas. Rafael Castro describe en los siguientes términos su principal ciudad, Puerto Stanley:

*... Tendrá unos 300 habitantes, 30 son católicos, el resto protestantes. No ofrece de particular más que los infinitos pájaros niños, o pingüinos, que nuestros marinos cogen por veintenas; este pájaro es bastante curioso y se llevan algunos ejemplares para el museo de Madrid. También son infinitos los patos y “zaramagullones” y cormoranos [sic]. La vegetación es escasa, el terreno formado de una especie de turba sirve para la lumbre dando un excelente calor, recurso puesto allí por la Providencia en un país tan sumamente frío...*⁸²

La descripción es muy limitada y se centra en la naturaleza, destacando las especies de aves y anticipando los resultados de los trabajos científicos. Las diferencias respecto a la descripción oficial de la ciudad son dignas de comentario. Lo primero que llama la atención es la discrepancia en los datos, en todo caso más completos: “Stanley tendrá unos cien habitantes, colonos ingleses y argentinos pescadores de focas... extrayéndoles el aceite y la piel...”⁸³. Respecto al mundo natural de las islas, Almagro destaca también el extremo frío y explica cómo los fuertes vientos son los causantes de la ausencia de vegetación. La lectura de Almagro, como en el caso de California que se verá más adelante, es de naturaleza histórica. Así, este “magnífico puerto” cuya función es la de prestar auxilio a los numerosos naufragios que ocurrían en la zona y apoyo a su propia escuadra, es descrito como un antiguo rincón del imperio español abandonado por Argentina para beneficio de Gran Bretaña.⁸⁴ En cierto modo, Almagro sugiere una mala gestión por parte argentina de lo que en otro tiempo fue un rincón del imperio que los españoles defendieron vehementemente. Comparando ambas versiones, la descripción de Castro parece moverse entre generalidades buscando satisfacer la curiosidad del lector. La interacción con los habitantes de Puerto Stanley fue limitada a juzgar por los comentarios del fotógrafo:

⁸² CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863”, 237.

⁸³ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la Comisión Científica enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años 1862 a 1866 acompañada de dos mapas*, 36.

⁸⁴ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la Comisión Científica enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años 1862 a 1866 acompañada de dos mapas*, 36.

... ya creía convertirme en un perfecto patagón después de cerca de cuatro meses de vivir entre los tablones de la fragata, pues si bien en Stanley permanecimos 42 días háganse cuenta que es lo mismo que alta mar porque no tenemos más sociedad que la de a bordo y la tierra es triste en sí...⁸⁵

Los naturalistas, posiblemente más acostumbrados al trato con colegas de todas las nacionalidades, comentan aspectos positivos de la vida en la colonia británica y relatan sus contactos con los habitantes, que se mostraron dispuestos a cooperar con ellos como en otros lugares. Rafael Castro por el contrario muestra cierto orgullo patrio y hasta rechazo hacia sus anfitriones británicos cuando comenta:

... Se me solicitaron las vistas del puerto, más no quise acceder por reservárselas a un periódico español antes que a una Ilustración inglesa...⁸⁶

Posiblemente no existían muchas imágenes fotográficas de Puerto Stanley en aquellos años, lo que justifica la petición, posiblemente de la *Illustrated London News* o similar. Por una parte ésta ilustra una faceta más del trabajo de los fotógrafos que formaban parte de expediciones y en el caso de Rafael Castro, cuya decisión es no colaborar, sugiere libertad de decisión. Esta libertad encaja con sus trabajos para *El Museo Universal* y con el estatus que afirmaba haber tenido hasta su llegada a Madrid, momento en el que se le comunica que ha perdido los derechos sobre sus fotografías.⁸⁷ En relación a esto, el diario de Martínez y Sáez menciona otra interesante colaboración, en este caso con los marinos. Conforme al naturalista, "... hicieron una pequeña obra al fotógrafo [en su camarote], que dispuso el comandante, en cambio [sic] de algunas vistas..."⁸⁸. Estas vistas podrían ser quizá las tres imágenes que se conservan. Esta colaboración, como la de las Islas de Chíncha que se verá más adelante, corrobora las estrechas relaciones laborales entre el fotógrafo y la escuadra militar y explica la adopción por parte de Castro de lenguajes gráficos de tradición marinera.

El fotógrafo tomó tres fotografías desde la *Triunfo* (ABGH000/100/008, ABGH000/100/010 y ABGH000/100/009), aunque sabemos por el diario de Martínez y

⁸⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "La expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863", 237.

⁸⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "La expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863", 237.

⁸⁷ AGA, CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Instancia de Rafael Castro y Ordóñez en la que protesta por la privación de los derechos de propiedad sobre sus imágenes".

⁸⁸ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 106.

Sáez que se trató, en vano, de fotografiar también la propia fragata⁸⁹ quizá con vistas a testimoniar su visita a la colonia británica, quizá a testimoniar el buque, algo muy del gusto de los marinos tal y como se deduce de los álbumes de Cesáreo Fernández Duro que se conservan en el Museo Naval [fig 5.5.2]. La primera imagen ABGH000/100/010 [fig 5.5.3] recoge una barcaza y la fotografía ABGH000/100/008 [fig 5.5.4] un bergantín. La tercera imagen ABGH000/100/009 [fig 5.5.5] no constituye otra cosa que el final de un panorama del que forman parte las tres fotografías [véase figs. 5.5.3, 5.5.4 y 5.5.5 BIS]. La imagen aparece recogida en forma de grabado por *El Museo Universal* bajo el título *Expedición Científica al Pacífico-Puerto Stanley, Islas Malvinas o de la Soledad según los españoles (fotografía de Castro)*⁹⁰ [fig. 5.5.6]. Como en casi todos los casos anteriores, la revista ha editado la fotografía por lo que el palo del velamen está ausente en el grabado permitiendo al lector centrarse en la topografía de la ciudad.

Las imágenes combinan el interés por los buques estacionados con la topografía de la ciudad de Puerto Stanley, que se extiende por la costa. El conjunto de fotografías, comparado con la *Vista de la dársena y Establecimiento de la Soledad en las Islas Malvinas*, de Fernando Brambila, artista de la Expedición Malaspina, nos presenta una visión muy distinta de este rincón del mundo. Mientras la Expedición Malaspina nos presenta una imagen idílica, rebosante de vida y actividad, del pequeño asentamiento español, las fotografías de Rafael Castro muestran una vista de carácter topográfico de lo que entonces eran ya posesiones británicas.

Otro de los aspectos más interesantes de esta etapa del viaje es, sin duda, la actitud de los mandos de la marina respecto a los comisionados. Como ya se ha visto, posiblemente existía una relación fluida con el fotógrafo al que se le solicitaban fotografías, en este caso a cambio de mejoras en su camarote.⁹² Pero el diario de Martínez y Sáez revela además el punto de vista de estos mandos respecto a las funciones de la Comisión. Según afirma el naturalista, "... estando esperando medio de trasladarme a bordo tuve ocasión de hablar algún rato con el General, que estaba cerca [...] Varias sandeces habló dicho señor encaminadas a deprimir a los que veníamos en la Comisión, cuya misión-creía él- era escribir, por lo que se suponía que debían de haber venido personas de mérito..."⁹³. Sin duda Pinzón se refiere a la narrativa del viaje, cuya

⁸⁹ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 104.

⁹⁰ Rafael CASTRO Y ORDÓÑEZ (fotografía), [Federico] Ruiz (dibujo), [Antonio] Manchón [Quilez] (grabado), *Expedición Científica al Pacífico-Puerto Stanley, Islas Malvinas o de la Soledad según los españoles (fotografía de Castro)*. 1863, grabado en madera como ilustración de texto. *El Museo Universal*, 9 de agosto de 1863, 252.

⁹² MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 106.

⁹³ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 103.

publicación era pieza indispensable de cualquier expedición desde los tiempos de Cook. Una vez más se observa la falta de comprensión del proyecto científico por parte de los mandos de la marina. Es más, en cierta ocasión Martínez y Sáez le mostró al comandante de la *Triunfo* cajas de insectos y plantas. “Se los mostré; quedó admirado de que hubiese tales estudios. Le chocaban estas cosas como si fuera un salvaje.”⁹⁴ A pesar de la falta de afinidad entre marinos y científicos, es posible adivinar una mayor sintonía con el fotógrafo, cuya función comprendía precisamente el documentar el viaje a través de sus crónicas y de sus imágenes.

Algunos textos escritos en Puerto Stanley nos permiten también reconstruir las condiciones en las que el fotógrafo realizaba su trabajo. A su partida de Puerto Stanley Rafael Castro relata a sus lectores el peligro que habían corrido sus negativos en placa de vidrio debido a un accidente en la *Triunfo*.⁹⁵ Viajando como viajaba en un pequeño habitáculo en el que había un cañón, éste se destrincó por un impacto poniendo en peligro tanto su equipo como sus trabajos. En otro lugar Martínez y Sáez comenta que el fotógrafo se alojó en su camarote porque o bien entraba agua o “estaba de composición”, posiblemente en alusión a la elaboración de los productos químicos que necesitaba⁹⁶. Con todo, los comentarios relativos a las “intenciones sodomíticas” que los marinos atribuían al comandante respecto al naturalista y al fotógrafo sugiere que Rafael Castro se refugió allí por otros motivos. El naturalista “pinta” a bordo de la *Triunfo* un ambiente de inmoralidad.⁹⁷

Viaje a Valparaíso

El detallado diario de Francisco de Paula Martínez y Sáez nos permite reconstruir la vida durante aquellas semanas. Por él nos es posible saber que existía gran afición por el ajedrez e incluso que se organizó una función de teatro a bordo. Retirando unos cañones se representó la comedia *Sancho García*, la misma que Rafael Castro había representado en su cuadro de historia, y el sainete *Las tramas de Garulla* mientras que durante los

⁹⁴ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 105.

⁹⁵ CASTRO Y ORDÓNEZ, “La expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863”, 237.

⁹⁶ El inventario de los objetos de la Comisión que a fecha de 1866 se conservaban en el Museo de Ciencias Naturales hace alusión a “productos químicos descompuestos para fotografía” y “pólvora de algodón descompuesta” (véase apéndice) lo que sugiere que la composición no era otra cosa que la preparación de productos químicos, y no el positivado u otro trabajo fotográfico. A.G.A., [PAZ Y MEMBIELA, GRAELLS], “Inventario de objetos de la Comisión Científica del Pacífico almacenados en el Museo de Ciencias Naturales con fecha noviembre de 1866”

⁹⁷ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 104.

intermedios la banda de la *Resolución* tocaba música. Se ofreció chocolate caliente obsequio del capellán, dulces y vino, entre otros.⁹⁸

Conforme a las crónicas de Rafael Castro, una vez recibidos los víveres a través de un barco correo procedente de Montevideo, la escuadra se apresuró a partir. Tras atravesar el Cabo de Hornos, el fotógrafo relata cómo grandes calmas interrumpieron su navegación, lo que se aprovechó para apresar pájaros tablero (¿?) y carnero (albatros), de grandes dimensiones. Aunque esto sugiere que se produjeron momentos de mayor entendimiento con los marinos, como veremos en el siguiente capítulo parece que no fue así. En su afán por ofrecer a sus lectores una visión exacta del viaje, una vez más el fotógrafo aporta las dimensiones de estas aves, cuyo ala medía “3 metros y 15 centímetros”. Su crónica da paso entonces a su llegada y estancia en Valparaíso.⁹⁹

Conclusiones

Las crónicas de Rafael Castro, claramente reflejo de sus experiencias personales, muestran una visión positiva e incluso poética, algo excepcional en su producción, de la naturaleza austral. Los peligros que acechan al navegante son convertidos en una fiesta y una expresión de coraje colectivo, posiblemente con objetivos propagandísticos. Lejos de todo dramatismo, el fotógrafo fija su mirada en lo mundano y mide los objetos, buscando posiblemente con ello la verdad que en muchas crónicas decía perseguir. Con todo, su discurso, diferente al de sus compañeros naturalistas, ofrece a los lectores de *El Museo Universal* lo mejor del viaje. Su visión de los tehuelches o patagones resulta, por el contrario, sorprendentemente negativa. Generalmente maravillado ante el “otro”, el fotógrafo siempre alejado de la ideología racista se muestra en esta ocasión crítico y parece guiarse por una visión tradicional del indígena como ser que ha degenerado, lo que podría quizá interpretarse en el conjunto de toda su obra como un primer atisbo de crítica hacia las repúblicas americanas. En cuanto a Puerto Stanley, su descripción, que se centra en la naturaleza, resulta superficial aunque consigue augurar, como en muchos otros textos, el éxito de los trabajos científicos encomendados.

⁹⁸ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 108-109.

⁹⁹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863”, 237.

Las imágenes son muy escasas, y no incluyen a los patagones, fotografiados en Valparaíso por el estudio del francés Emilio Chaigneau y el fotógrafo de origen británico Thomas Columbus Helsby. Rafael Castro fotografió al controvertido gobernador de Punta Arenas, Jorge Schythe, en un improvisado estudio. La imagen, posiblemente dada la escasez de iluminación, no resultó óptima y aparentemente jamás se positivó. Posiblemente las tres vistas de la ciudad de Puerto Stanley se realizaron por iniciativa de Enrique Croquer, comandante de la *Triunfo*, quien posiblemente también solicitó un (frustrado) retrato de la fragata. Tres de las vistas de Puerto Stanley permiten formar un panorama si bien nunca se exhibieron de esta manera. Mientras una de ellas, con un bergantín en primer plano, aparece también en la colección del Museo Nacional de Antropología, otra imagen editada de la ciudad fue publicada en forma de grabado por *El Museo Universal*, lo que sugiere el éxito de estas fotografías del puerto. Lo interesante de estas imágenes es su similitud con muchas de las vistas de ciudades de la Expedición Malaspina y con las imágenes de naves en general, y sugieren la adopción de un lenguaje visual más atractivo para los marinos. Estos posiblemente buscaban plasmar sus barcos y la topografía de la ciudad como un todo con vistas a reconocerla desde el mar, a modo de “perfil de costa”. No sería, sin embargo, la única ocasión en la que el fotógrafo se adaptaría a otro lenguaje a la hora de realizar sus fotografías. Esta colaboración, que no sería sino una de varias, sugiere quizá una mayor sintonía con el fotógrafo por parte de los marinos, que eran de la opinión de que el objetivo de la Comisión debía ser realizar la narrativa del viaje.

El viaje por tierras australes nos permite también adivinar algunos aspectos importantes sobre el trabajo del fotógrafo. Posiblemente Rafael Castro realizó un número importante de dibujos, tanto personales como ligados a los trabajos de la comisión, hoy en paradero desconocido. El fotógrafo nos habla de sus caricaturas mientras el joven guardia marina Joaquín Bustamante menciona un dibujo del Cabo de Hornos que el fotógrafo le dio como obsequio. La pérdida de los dibujos nos obliga lamentablemente a contemplar y estudiar la expedición de manera incompleta.

... Parece que [los americanos] no leen y que no saben que tenemos arquitectos, escultores, pintores, plateros; que hay ciencias naturales, puesto que se envía una comisión de profesores a estudiar y, en fin, que tenemos ejército y marina...¹

Rafael Castro y Ordóñez, *El Museo Universal*

Capítulo 5.6

Chile

Introducción

La colección relativa a Chile es de por sí la más abundante junto a la correspondiente al Brasil, aunque es necesario puntualizar que muchas de las imágenes que comprende no son obra de Castro, siendo muy difícil precisar su autoría.

La colección comprende imágenes firmadas [fig. 5.6.1] o atribuibles técnicamente al fotógrafo Chaigneau, del que ya se habló en el capítulo anterior con relación a las fotografías de patagones. Además, en ocasiones se observa la publicación de imágenes de Chaigneau acreditadas a Castro por *El Museo Universal*,² lo que resulta aún más contradictorio. En este capítulo se proponen algunas herramientas que junto a la información de la que disponemos y las atribuciones realizadas serán utilizadas para tratar de identificar las imágenes de Emilio Chaigneau y separarlas de las de Castro delimitando así la obra del comisionado, a la que se dedica este estudio.

Existe asimismo un número de vistas del estudio Sociedad Fotográfica de Lima, posiblemente adquiridas con posterioridad en Perú, así como varias imágenes de otros fotógrafos comerciales. Si bien conocemos la autoría de algunas de estas imágenes, otras

¹ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Cartas no científicas", Valparaíso, 31 de mayo de 1864", *El Museo Universal*, 31 de julio de 1864, 243.

² El positivo ACN002/042/141, que se corresponde con el negativo ACN000/009/141 (muy similar a ACN000/012/208) tiene en su soporte secundario el sello "Fotografía Chaigneau, Valparaíso". Las medidas del negativo ACN000/009/141 (26,0 x 31,0 cm) son las utilizadas habitualmente por Castro. La imagen aparece reproducida por *El Museo Universal* el 6 de septiembre de 1864 bajo la denominación: *expedición Científica al Pacífico-Vista general de Valparaíso tomada desde el camino de Santiago, Chile (croquis de Castro)*. El grabado está firmado como es habitual por el dibujante F. [Federico] Ruiz y el grabador [Bernardo?] Rico. Como en el caso de algunos de los dibujos de Edward Vischer en California, la fotografía de Chaigneau aparece erróneamente acreditada a Castro quien quizá sí pudo ser el autor del negativo de la imagen del francés.

permanecen anónimas. En base a las mismas herramientas se sugerirá su posible autoría, si bien la producción comercial no es objeto fundamental de este estudio, que espera ser complementado en un futuro próximo. Además, como en otros puntos del recorrido, la colección se completa con una serie de retratos en formato *carte de visite*, en la mayoría de los casos de estudios bien identificados.

Como consecuencia del carácter heterogéneo de esta colección chilena, se ha optado por orientar de manera diferente este capítulo, que se aleja de los anteriores para centrarse en la colección formada por la comisión, y no exclusivamente en el papel de su fotógrafo cuya obra continúa mostrando límites inciertos. Primero se tratará de presentar una primera aproximación a la atribución de autorías. Asimismo, a fin de contextualizar mejor esta colección, se analizará en primer lugar las crónicas de Castro para dar paso después a un análisis detallado del imaginario.

Travesía a Valparaíso

Si bien poco tiene que ver la travesía por mar desde el Cabo de Hornos hasta Valparaíso con las actividades del fotógrafo, tema que nos ocupa en este trabajo, merece la pena hacer un paréntesis inicial para describir la vida a bordo lo que, en definitiva, nos permite contextualizar y recrear el día a día de esta expedición.

Castro sólo alude a la mar tendida³ que se sentía en el Pacífico, a las calmas y a ciertas actividades como la caza de aves, tal y como se indicó en el capítulo anterior.⁴ Sin embargo, su compañero Martínez y Sáez nos ha dejado relatos más detallados de su travesía. No duda en criticar el papel de los marinos. Así, en alusión al accidente que puso en peligro los negativos al colodión húmedo de Castro, el comisionado pone en ridículo a los marinos al narrar cómo partiendo de las Islas Malvinas salieron...

... Rascando la popa y lo hicieron tan a lo vivo que se rompieron los botes, jardines, canoas [¿?], jarcias, maderas de respeto, etc de babor de ambos barcos [...] Yo me sentí tan disgustado por el susto... ¡no daría poco que reír a los ingleses! Sucedió estando la mar en calma y sin haber movimiento: el práctico a bordo... [...] Paró la

³ Mar tendida, mar de fondo o mar de leva, movimiento de las olas que se propaga fuera de la zona donde se ha generado pudiendo llegar a lugares muy alejados. Opuesto al mar de viento, movimiento de las olas generado por el viento al soplar directamente sobre el mar observado.

⁴ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "La Expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863", 237.

“Resolución” a la que había traído algunos de sus restos (canoas) un bote de guerra inglés... ”⁵

En otra ocasión el comisionado insiste en la falta de cooperación y trato desconsiderado de los marinos hacia los expedicionarios:

... Después de almorzar subí a cubierta donde continuaban “pescando” aves los guardia marinas [...] Puse un pequeño aparejo. No tardé en tenerlo que quitar, así se me mandó hacer. A todos chocaron las maneras descompuestas con que el Comandante se expresó al darme la orden [...] Nunca creí que estas órdenes se refiriesen a quien, con moderación, y hasta rebajándose de su posición, procura enriquecer las colecciones zoológicas de su patria... ”⁶

El relato de sufrimiento no cesa aquí, pues el comisionado describe asimismo el violento y frecuente balanceo, el frío intenso o el agua que se colaba en su camarote. Las noches de insomnio eran seguidas por intensos dolores de cabeza y sensación de malestar. Su diario también describe paseos por cubierta, horas de lectura, partidas de ajedrez, visitas a la camareta de los guardia marinas, “inmundo local que envidiaría la policía y arreglo de un cuarto de aguadores pero animado por el buen humor de jóvenes que aún tienen pocos desengaños”, o conversaciones que nos dan idea de las amistades personales que se forjaron durante aquellos meses.

Posiblemente tras una entrevista con Martínez y Sáez a su llegada a Valparaíso, el presidente de la comisión, Paz y Membiela, envió un oficio al director general de Instrucción Pública en el que le instaba a separar a los expedicionarios de la escuadra: “... Estoy dispuesto a hacer el sacrificio de quedarme en estos países con algunos de los individuos de la comisión... pero me sería imposible continuar viendo... las privaciones de que somos objeto, y sufriendo por otro lado un grosero trato...”⁷ Es necesario recordar que las desavenencias con los marinos, que se habían producido desde el comienzo del viaje como ya se ha visto, habían incluso propiciado la separación de una comisión terrestre (de la que formaba parte el presidente) en tierras uruguayas. Sin embargo, una

⁵ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 109.

⁶ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 112.

⁷ AGA, legajo expediciones, carpeta 8, PATRICIO MARÍA PAZ Y MEMBIELA al director general de Instrucción pública, Santiago de Chile, 1 de junio de 1863, en PUIG-SAMPER, *Crónica de una expedición romántica al Nuevo Mundo*, 189-190.

carta de contenido muy similar de Martínez y Sáez sugiere que el problema era más complejo y que la relación entre los propios comisionados se había deteriorado:

... Paz ha propuesto al gobierno que nos quedemos, en todo caso cuántos menos mejor. Tenga Ud. presente que aquí sobran disecadores... que el fotógrafo no da más que disgustos; que no hay indios raros a quienes echar el compás, para lo que bastamos cualquiera y que no son los únicos vertebrados las bellas americanas. Haga Ud. lo que quiera y pueda; pocos y bien avenidos, lo mejor uno solo, absolutamente solo. Así dieron resultado Bonpland, Gay y otros viajeros; repártanse, en todo caso, los que queden en diferentes países...⁸

En otro lugar de la carta puntualizaba:

... Las pequeñas diferencias que ha habido depende [sic] por una parte de los chismes que metieron los marinos, desprestigiando a Paz... y por otra del carácter díscolo de algunos (disecador, fotógrafo, etc.). Puedo asegurarle que todo cesó pronto y el tiempo aclaró tanto cuento como metieron esta canalla que se llama Marina. La separación en grupos que aconsejé a Paz lo demostró todo, pues no estando él mal podían depender de su presencia los malos ratos que con resignación más que cristiana hemos sufrido o, mejor dicho, he sufrido, porque me quedé con los dos díscolos...⁹

Estos problemas personales y los sentimientos que produjeron incluso de rechazo, tal y como hemos visto en el párrafo anterior, bien pudieron ser advertidos por el fotógrafo, que muestra en Chile una conducta distinta a la del resto del viaje. Es necesario recordar que Castro visitó Chile en dos ocasiones, y desconocemos en cuál de ellas realizó sus imágenes. Pero, en cualquier caso, su producción fotográfica disminuye a juzgar por las fotografías de estudios locales que dan forma- más que completan-la colección así como el carácter personal de los escasos ejemplares que el comisionado produce. Por el contrario, sus crónicas se amplían pero se centran en opiniones personales, en muchas ocasiones políticamente incorrectas, cuyo tono se va tornando más apasionado hacia las últimas etapas del viaje.

⁸ AMNCN, correspondencia de Laureano Pérez Arcas. FRANCISCO DE PAULA MARTÍNEZ Y SÁEZ a Laureano Pérez Arcas, Valparaíso 11 de junio 1863, en MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 120.

⁹ AMNCN, MARTÍNEZ Y SÁEZ a Laureano Pérez Arcas, Valparaíso 11 de junio 1863, en MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 111.

La travesía, aunque no exenta de momentos entrañables, refleja una experiencia personalmente dura para los comisionados. “... Amigos míos, la mar es para los peces solamente”-afirmará Castro a su llegada a Valparaíso.¹⁰ Asimismo, marca el inicio de los desencuentros entre los diferentes “actores” de la comisión. La travesía se convierte así en el prelude de un cambio de actitud que podrá advertirse tanto en las crónicas del fotógrafo como en su errática y en ocasiones escasa producción fotográfica hasta el final del viaje.

Herramientas para la atribución de autoría

A diferencia de las también numerosas imágenes correspondientes al Brasil, la colección chilena es muy heterogénea y la autoría de las imágenes en la mayoría de los casos difícil de atribuir.

Habría que distinguir entre las imágenes similares a las de Castro, muchas de las cuales incluso conservan su negativo o le fueron atribuidas por *El Museo Universal*, y los positivos montados sobre cartón, con frecuencia con un título manuscrito, que sugieren claramente un origen comercial. Podemos asegurar con certeza la autoría de algunas de estas últimas imágenes, en general firmadas o montadas sobre cartón con sello identificativo del estudio de origen. Pero este grupo no resulta demasiado extenso. El estudio de los negativos, al que ya se hizo alusión en un capítulo anterior, permitiría identificar las imágenes del estudio de Chaigneau en base a la técnica utilizada en el procesado del negativo.¹¹ La presencia de etiquetas originales de técnica o de firmas en las placas, o incluso en ocasiones el tamaño de las mismas, permitirá establecer ciertas hipótesis sobre el resto de las imágenes. Con relación a esto, es importante resaltar que los materiales óptimos para el estudio de los negativos no son las digitalizaciones disponibles on-line que en muchas ocasiones incluso inducen a error sino los escaneados

¹⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La Expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863”, 238.

¹¹ GARY ELLIS, ÁNGEL FUENTES, JAVIER GARCIA-GUINEA, CELIA MARTÍNEZ Y JESÚS MUÑOZ, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865, MNCN (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Patrocinado por la Fundación BBVA* (sin datos de publicación, 2006), consultado el 18 de junio de 2015, en: <http://digital.csic.es/handle/10261/82681>.

en alta resolución (recto y verso) realizados por el equipo de restauradores de Ellis et al que conserva a modo de documentación de la colección el Museo Nacional de Ciencias Naturales.¹²

En algunos casos las imágenes están firmadas o el estudio se encuentra identificado a través de un sello sobre el cartón en el que se encuentra montado el positivo. Tal es el caso de algunos de los positivos de Chaigneau [fig. 5.6.2]. La siguiente tabla muestra las referencias de positivos sobre cartón con sello de Chaigneau [tabla 1- imágenes con sello de Chaigneau]. Con todo, no se trata del único estudio local representado en esta colección, que también incluye positivos montados sobre cartón de la Sociedad Fotográfica de Lima [fig. 5.6.3], Thomas Columbus Helsby [fig. 5.6.4], C. L. Rowsell [fig. 5.6.5] o Terry y Compañía [tabla 2, imágenes con sello de otros estudios comerciales]. Y, como veremos, posiblemente incluye algún autor más sin identificar.

Sin embargo, serán las imágenes de Chaigneau las que presentarán un mayor reto pues en muchos casos se conservan tanto positivos como negativos, de similares características a los de Castro, identificados tradicionalmente con su obra.

Entre los negativos firmados sabemos por el estudio de Ellis et al que existe al menos uno con la rúbrica de Chaigneau: 071 (ACN000/004/071) [fig. 5.6.1].¹³ Por similitudes con el negativo rubricado, el citado estudio establece la hipótesis de que las placas 072 (ACN000/004/072) (tomada a continuación de la placa firmada ACN000/004/071, [fig. 5.6.1]) y 065 (ACN000/004/065) sean también atribuibles a este fotógrafo.¹⁴ Sin embargo, la similitud no parece en ocasiones un método demasiado fiable a la hora de establecer la autoría de las imágenes. Por citar un ejemplo bien documentado, las imágenes del patagón Juan Caballero, también conocido como “Enni”, fueron realizadas con toda probabilidad en el mismo estudio y de manera simultánea, pero la colección conserva imágenes de Chaigneau [fig. 5.6.6], Thomas Columbus Helsby [fig. 5.6.4], y un tercer fotógrafo sin identificar que podría ser también Chaigneau [fig. 5.6.7]

¹² Comisión Científica del Pacífico. *En JPG, emulsión + interpretación*. Para más información sobre esta digitalización, véase CELIA MARTÍNEZ, JESÚS MUÑOZ, “Digitalización del patrimonio fotográfico e investigación: la metodología empleada para la reproducción digital de la colección de las placas de vidrio de colodión húmedo, custodiada en el Museo Nacional de Ciencias Naturales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas”, en VARIOS, *Primeras jornadas imagen, cultura y tecnología* (Madrid, Universidad Carlos III, 2002), <http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8933/digitilizacion ICT 2002.pdf?sequence=1> (consultado el 16 de junio de 2016)

¹³ ELLIS, FUENTES, GARCIA-GUINEA, ET AL, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865*, 63-64.

¹⁴ ELLIS, FUENTES, GARCIA-GUINEA, ET AL, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865*, 63-64.

o, incluso por su estilo “desnudo” el propio Castro. El estudio de Ellis et al también refleja un número de negativos atribuidos a Emilio Chaigneau exclusivamente en base a sus características técnicas [tabla 3.- Imágenes atribuidas a Chaigneau en base a características técnicas (Ellis et al)].¹⁵

Existe en muchas imágenes, tanto negativas como positivas, la huella de un cuadrado, generalmente en las esquinas inferiores y a la izquierda, en ocasiones con un número inscrito [fig. 5.6.8]. Esta imagen no es más que la huella de una etiqueta de papel utilizada en la técnica original. Existen restos de un tipo similar de etiqueta en varias fotografías realizadas en el Perú pero de distintas características (forma, localización). No siendo tampoco un rasgo que caracterice la colección en su totalidad sino a un número limitado de fotografías tomadas en Chile no parece algo relacionado con los métodos de trabajo de Castro o los hermanos Mudarra, que realizaron las principales labores de positivado, por lo que podría también sugerir una procedencia local. Si bien no aparecen directamente relacionadas con las fotografías con el sello del estudio de Chaigneau ni rubricadas por él, a excepción de un negativo del que existe un positivo con su sello en soporte secundario, sí lo están con algunos de los negativos cuya técnica ha inducido a pensar que se trata de su obra. Concretamente las etiquetas aparecen en las imágenes ACN000/009/143 [fig. 5.6.8], ACN000/010/156 y ACN000/008/118 en la que sólo quedan restos, todas ellas atribuidas a él. Por tanto, las etiquetas parecen relacionadas con, al menos, parte de la producción del estudio de Chaigneau. [tabla 4.- fotografías con etiqueta]. No parece que se trate de números de serie para la comercialización, como puede ser el caso del estudio de J. Laurent, por citar un ejemplo conocido. El estudio Laurent numeraba y titulaba sus tomas y las relacionaba con un catálogo, lo que permitía la adquisición de las fotografías desde lugares distantes sin necesidad de ver las imágenes. Estas etiquetas de papel posiblemente se relacionaban con un registro interno de trabajo y, a juzgar por dos de estas imágenes que conserva la colección, podrían quizá tener entre otras funciones las de identificar y diferenciar tomas similares o de una misma serie. Los negativos ACN000/008/118, con etiqueta con número “14” [fig. 5. 6. 9] y ACN000/008/124 con etiqueta con número “13” muestran dos imágenes casi idénticas de la quebrada de San Francisco de Valparaíso. Tomadas en un breve espacio de tiempo, quizá en dos porta placas de dimensiones ligeramente diferentes pero compatibles con

¹⁵ ELLIS, FUENTES, GARCIA-GUINEA, ET AL, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865*, 63-64.

una misma cámara, la segunda incluye la figura de unos niños jugando y posiblemente constituye una versión mejorada de la número “14”. Lo que es indudable es que en el contexto de la expedición las etiquetas eran un rasgo no deseable. Así, tienden a ser ocultadas, como demuestra el negativo ACN000/009/143 [fig. 5.6.8] y sus positivos. Mientras las fotografías del Museo Nacional de Antropología tienden a disimular las etiquetas a través de su característico montaje (véase positivo FD1436 [fig. 5. 6. 10]), las otras colecciones tienden a cortar el positivo tal y como demuestra la fotografía ABGH000/121/421 [fig. 5. 6. 11].

La organización en una tabla [véase tabla 4.- fotografías con etiqueta] permite ver con más claridad que las fotografías con etiqueta parecen pertenecer a estudios locales. De las veintiuna imágenes encontradas, una cantidad nada desdeñable, siete han sido atribuidas a Chaigneau, y tres al también fotógrafo de origen francés Eugenio Maunoury, tal y como se explicará más adelante. La división en colores relacionados con las temáticas utilizados en la tabla permite ampliar la atribución de autoría. El color azul comprende imágenes de la quebrada de San Francisco y su plaza, en Valparaíso. La mayoría de estas imágenes ha sido atribuida en el estudio de Ellis et al a Chaigneau por características técnicas. La placa ACN000/009/152 constituye junto al negativo ACN000/009/143, atribuido a Chaigneau por características técnicas, una panorámica, por lo que podría quizá también atribuírsele sin demasiados problemas. En blanco aparecen tres fotografías de la serie de estudio de indios mapuches y un “guaso”. Una de ellas, ACN000/004/059, ha sido atribuida a Chaigneau en base a la identificación en forma de sello en tinta sobre el soporte secundario de uno de los positivos, ABH000/121/426. La otra imagen de la serie de indígenas, que se refiere concretamente a tipos humanos, es parte de un grupo de imágenes atribuidas a Chaigneau en base a sellos del estudio y anotaciones realizadas con la misma caligrafía (ABGH000/121/429, ABGH000/121/428, entre otros). La tercera imagen, poco estudiada, presenta lo que parece ser el mismo modelo de silla de estudio utilizado en las imágenes de Juan Caballero, su hermano Juan Soldado y sus familias. La silla es corriente y, teniendo en cuenta que el atrezzo de estudio se compraba incluso por catálogo y por tanto aparecía repetido en los estudios de la época, o que los fotógrafos trabajaban en los estudios de sus colegas, la asimilación de esta fotografía al estudio de la serie de Juan Soldado y su familia es posible pero sin ningún grado de certeza. El color amarillo comprende una serie de imágenes realizadas en la playa de Valparaíso, siendo especialmente las dos

primeras claramente similares lo que podría sugerir que se realizaron el mismo día y a pocos metros de distancia. El color rojizo comprende una única imagen de la rada de Valparaíso a cuyo fondo podemos observar los almacenes fiscales. La placa recuerda el negativo ACN000/004/065 que para Ellis et al podría atribuirse al estudio de Chaigneau. El color verdoso comprende un rancho o casa de “guasos” que excepcionalmente tiene su etiqueta en la esquina superior y no es fácil de asimilar a ningún estudio identificado. Las imágenes en gris de Eugenio Maunoury se centran en edificios emblemáticos de la plaza de la Victoria en Valparaíso. Finalmente dos imágenes, una tomada en Santiago y la otra en algún lugar indefinido de Chile, muestran asimismo etiquetas, pero no existen datos que nos permitan identificar el autor. Quizá los dos ranchos, ACN000/005/078 y ACN000/013/217, aunque algo distintos en cuanto a estilo, sean en realidad parte de una serie amplia comercializada por un estudio, pues existen varias imágenes con esta temática en la colección.

La atribución realizada por Ellis *et al* comprende dos imágenes más de lo que parece una serie entera dedicada a la quebrada de San Francisco: ACN000/010/156 y ACN000/005/082 [véase tabla 5.- serie de las quebradas]. Dos imágenes más, el positivo montado sobre soporte secundario de cartón laminado marrón de 23,6 x 31,5 cm¹⁶ con sello del estudio ACN000/024/369 y el negativo firmado por el fotógrafo francés ACN000/004/071 y sus copias permiten cerrar este reportaje con una vista general del paisaje de las quebradas. La excepcional firma y lo prolífico de la colección sugiere quizá no sólo la importancia y popularidad de este pintoresco paisaje urbano, donde vivían las clases más desfavorecidas de la sociedad de Valparaíso, sino un interés personal por parte del fotógrafo. Por otra parte, al adquirir esta serie la propia comisión expresa un interés especial por estos paisajes pintorescos y de miseria. Como veremos, la vida de los más pobres formaba parte de las inquietudes de Castro, que alude a los más desfavorecidos en varias ocasiones, lo que apunta a que él mismo adquiriera la serie. Por otra parte, esta imagen de la miseria urbana permitía poner un contrapunto a la imagen de progreso de Chile. En el contexto de las colecciones de la expedición del Pacífico existen dos imágenes más que complementan lo que quizá ya podríamos denominar “serie de las quebradas” que se podría identificar con cierto grado de certeza con Chaigneau. Se trata de una imagen de la iglesia de San Francisco en la plaza del mismo nombre (ACN000/010/162) y un retrato colectivo de los bomberos de Valparaíso que es obra de

¹⁶ AMNCN, ROSINA HERRERA GARRIDO, “Conclusión del fondo de positivos de la expedición al Pacífico”, 3, 12.

Terry y Compañía (ACN003/073/371) [fig. 5. 6. 12]. Esta imagen ha sido creemos accidentalmente tomada en esta plaza, y sus edificios nos permiten observar que posiblemente con posterioridad a la de Chaigneau puesto que en ella falta un edificio. Con respecto a la primera, las medidas del negativo (23,0 x 18,0 cm) parecen inusuales en Castro, pero por el contrario aparecen repetidamente en la producción de Chaigneau, que las alterna con las de 24,0 x 18,0 cm en toda la serie de mapuches, por lo que quizá se podría conjeturar que proceden de su estudio como el resto del reportaje, claramente de su autoría.

Además, existen diferentes tipos de firmas sobre los negativos que aparecerán a lo largo de la colección sin motivo aparente. No parecen ayudar sustancialmente a la identificación pero merece la pena detenerse un momento en ellas. Algunas de estas firmas se caracterizan por estar precedidas por las letras “PF” y seguidas de varios números, que no coinciden con el número de registro del Museo Nacional de Ciencias Naturales, ni con las denominaciones utilizadas por éste para este fondo, ni con ninguno de los números de identificación de la red del CSIC. Con una caligrafía de aspecto moderno, podrían quizá constituir un vestigio de algún tipo de sistema de clasificación del Museo al que pertenecen, hoy caído en desuso. Dados los trabajos de restauración, exposición y publicación que se realizaron en torno a 1992 con relación al proyecto de “Pacífico Inédito”, la relación de las firmas con estos trabajos parece una posibilidad aunque resulta imposible de probar. Estas firmas “PF” suelen aparecer localizadas en el mismo lugar del negativo, en la esquina inferior derecha en la mayoría de los casos, y en muchas ocasiones escritas en tinta rojiza. Un estudio atento de estas firmas, que caracteriza la mayor parte de los negativos de la colección, permite observar que posiblemente no hace referencia a las imágenes adquiridas a otros fotógrafos. Así, por ejemplo, el retrato frontal de Dionisia Patajos (ACN000/001/013), que gracias a la documentación existente nos vemos inclinados a atribuir sin demasiadas dudas a Castro, se caracteriza por contener una de estas firmas. Tampoco parecen ordenar las imágenes secuencialmente. Así, por ejemplo, se ha encontrado dos imágenes de la rada de Valparaíso (negativos ACN000/004/067 y ACN000/005/076), de características muy similares y posiblemente tomadas por el mismo fotógrafo en un lapso de tiempo reducido, que muestran dos firmas del tipo “PF” muy distintas: “PF447” y “PF564” respectivamente. Es interesante observar también que este tipo de firmas aparece en negativos fracturados, que fueron recopilados entre los años ochenta y noventa y pasaron

a manos del primer restaurador, Miguel Ángel Martín Giménez, para regresar después al Museo, donde fueron estudiados por el equipo de restauración de Ellis. Así, por ejemplo, al menos la imagen PNI004, que muestra una vista panorámica de Bahía de todos los Santos y que se encuentra fracturada, muestra la signatura “PF513” en la esquina inferior derecha, esta vez aparentemente levantando parte de la emulsión y no en tinta roja como muchos otros ejemplos. Existen algunas otras signaturas que con carácter excepcional (se han encontrado menos de diez ejemplares) aparecen en otras imágenes de la colección, como ABGH000/121/428-negativo ACN000/004/057 [véase tabla 6.- fotografías con número de referencia "76XX"]. Siendo tan raras no parecen propias del método de trabajo de Castro o de los hermanos Sebastián y en menor medida José Mudarra, encargados de positivar sus placas de regreso en Madrid, y podrían sugerir una procedencia local. Sin embargo, sólo estaríamos capacitados para atribuir con certeza en el primero de los casos (ABGH000/121/428-negativo ACN000/005/057), con signatura manuscrita “7663”, la autoría a Chaigneau en base al montaje final de la imagen, por lo que tampoco parece caracterizar el método de trabajo habitual del fotógrafo francés. Estos números de cuatro cifras que comienzan por “76” aparecen en varias imágenes que podrían proceder del estudio de Chaigneau, pero no todas las imágenes atribuidas a este fotógrafo muestran estas signaturas. En todos los casos fueron tomadas en Chile a excepción de una de la Recova de Buenos Aires (ACN000/003/054) y otra que se corresponde con un retrato formal de los comisionados tomada no sabemos en qué lugar (CN000/014/250). Existen algunas tipologías más de signaturas en la colección, pero son aún más excepcionales.

Finalmente y con respecto a los positivos y su montaje, sería posible atribuir quizá al mismo autor aquellas imágenes que tengan el mismo formato y caligrafía, especialmente cuando no se conservan negativos y parecen claramente obras comerciales. Aunque sin sello en tinta del estudio de Chaigneau, varias de las imágenes de la serie de mapuches muestran el mismo formato e incluso caligrafía que éstas. Formato y caligrafía parecen standard si se compara este *corpus* de imágenes de la expedición del Pacífico y las fotografías que de la misma serie se encuentran dispersas en el mercado.¹⁷ Por tanto,

¹⁷ El Musée du quai Branly (París) conserva un ejemplar (signatura 70.2016.15.02) de la misma serie en la que aparece el mismo personaje, Juan Caballero, sentado en el suelo. Esta imagen, con un texto de la autora, aparece en el catálogo de la exposición *Opening the Album of the World, 1842-1896* que tendrá lugar en el Louvre e Abu Dhabi a partir de abril de 2019. Existen además varias entradas en internet relativas a la venta de ejemplares de fotografías de Chaigneau pertenecientes a la misma serie, lo que prueba la popularidad que tuvieron estas imágenes: *Amerique Latine, Chaigneau à Valparaiso, lot. N. 247*”, Primardeco, consultado el 27 de marzo de 2018, <http://www.primardeco.com/encheres-appareils-photos-photographie/lot-78785.html>; o “Photographie Chaigneau marqué familia del cacique Huaraman de Tulapel (sic)”, Qsef, delcampe.net, <http://www.delcampe.net/page/item/id.240326179.var.photographie-emilio-chaigneau-marque-familia-del-cacique-huaraman-de-tulapel.language.S.html>

la caligrafía sería la utilizada por el estudio, y no por los comisionados, lo que permitiría utilizar este parámetro para la atribución de autoría. A continuación se muestra en una tabla las imágenes que podrían ser atribuidas en base a formato y caligrafía a Chaigneau [tabla 7.- serie de imágenes atribuibles a Emilio Chaigneau (formato, caligrafía)].

Asimismo, el estudio sobre los positivos realizado por Rosina Herrera Garrido también aporta datos que pueden contribuir a establecer la autoría de las imágenes. La experta en fotografía observa que cuatro positivos de las imágenes atribuidas a Chaigneau muestran un montaje característico sobre cartón laminado de color crema-marrón de 23,6 x 31,5 cm que le permite sugerir que, al igual que otros grupos de positivos de similares características, quizá pertenecieron originalmente a álbumes.¹⁸ Es interesante observar que estas imágenes se refieren a la ciudad de Valparaíso, lo que parece contribuir a la hipótesis de la existencia de un álbum temático. Dos de estos positivos, *Plazuela de la Bolsa* ACN001/024/368 y *Capilla Protestante, cerro Concepción* ACN001/023/366, muestran además un barnizado original.¹⁹ Este barnizado se solía aplicar sobre la copia en albúmina para prolongar la vida de las imágenes.²⁰

La Sociedad Fotográfica de Lima, estudio del que se conservan cuatro imágenes de tierras chilenas con sello en tinta (véase tabla 2), muestra un formato característico de positivos con esquinas redondeadas sobre cartón [fig. 5.6.3]. Éste fue utilizado por Castro en su álbum de Brasil y también aparece excepcionalmente en la producción de Chaigneau (ABGH000/121/427). Existe además un ejemplar en la colección del Museo Nacional de Antropología. Por tanto, se podría concluir que las esquinas redondeadas gozaban de cierta popularidad en aquella época. Aunque se trata de una moda, algunas de las imágenes que se podrían atribuir a la Sociedad Fotográfica de Lima en base a este formato muestran además unas medidas muy similares a los positivos identificados por el estudio. Esto parece sugerir una misma autoría. Con todo, existe una serie completa de las Minas de Chañarcillo, similares en cuanto a temática a la también identificada por el estudio ACN001/005/388, pero de dimensiones muy diferentes aunque homogéneas. La presencia de otras fotografías realizadas en la zona de Copiapó firmadas por el estudio, como la *Calle de Tres Puntas* (ACN001/005/387) que recoge los efectos devastadores del terremoto de 1859, o en el mismo formato y con similares medidas de *Una hacienda en*

¹⁸ AMNCN, HERRERA GARRIDO, "Conclusión del fondo de positivos de la expedición al Pacífico", 3, 12.

¹⁹ AMNCN, HERRERA GARRIDO, "Conclusión del fondo de positivos de la expedición al Pacífico", 12.

²⁰ DUSAN C. STULIK Y ART KAPLAN, *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes: Albumen* (Los Angeles, J. Paul Getty Trust, 2013), 31, en http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/atlas_albumen.pdf (consultado el 31 de mayo de 2016)

el interior de Copiapó (ACN001/025/373), sugieren la realización de un amplio reportaje por parte del estudio que bien podría haber comprendido las minas de Chañarillo. Con todo, las minas, de enorme importancia económica para el país, debían formar parte de una serie distinta, posiblemente monográfica, lo que quizá explica sus dimensiones homogéneas pero diferentes al resto de las fotografías. Con todo, no es el objetivo de este estudio analizar en profundidad la producción comercial que albergan las colecciones fotográficas de la expedición, por lo que se sugiere simplemente que todas estas imágenes, ajenas al fotógrafo de la comisión, pudieron ser quizá tomadas por la Sociedad Fotográfica de Lima [tabla 8.- fotografías atribuibles a la Sociedad Fotográfica de Lima].

Sin duda, la información que se puede adquirir a través de los estudios de otros fotógrafos coetáneos también puede ayudar enormemente a lograr una correcta identificación de las imágenes. La Biblioteca Nacional de Francia conserva un interesante álbum del Chile de la época atribuido en su totalidad al fotógrafo francés Eugenio Maunoury,²¹ activo en Chile entre 1858 y 1861 para luego pasar a Perú (1861/2-1865),²² donde posiblemente entraron en contacto con su estudio los comisionados, tal y como parece atestiguar el retrato en formato de *carte de visite* de Almagro ABGH000/112A/580. Conforme a este álbum, existen numerosas fotografías hoy en día atribuidas a Castro que son obra de Eugenio Maunoury, que no es otro que el fotógrafo detrás de la Sociedad Fotográfica de Lima²³ a la que, como hemos visto, pertenecen varias imágenes de las colecciones del Pacífico. A pesar de esto, muchas de estas imágenes, al contrario que las anteriores, no muestran ningún tipo de atributo físico peculiar como las esquinas redondeadas. Es posible sugerir que incluso en el hipotético caso de que las imágenes no estuvieran correctamente atribuidas a Eugenio Maunoury, resultaría extraño que pudieran atribuirse a Castro, a pesar de que se conservan muchos de sus negativos en la colección del Museo Nacional de Ciencias Naturales. Las fotografías realizadas por Castro en California circularon en publicaciones norteamericanas de un colaborador, el alemán afincado en los Estados Unidos Edward Vischer, en la mayoría de los casos debidamente acreditadas. Pero mientras éstas eran excepcionales por su rareza, las realizadas en lugares emblemáticos de Chile podían haber sido tomadas y comercializadas durante años por estudios locales bien establecidos antes de la llegada de

²¹ [EUGÈNE MAUNOURY], *Andenken an Chile* [Recuerdo de Chile], Bibliothèque nationale de France, París. Signatura 18.-18.. / 0530, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8443045p.r=Maunoury%2C%20Eug%2C%A8ne> (consultado el 15 de mayo de 2016)

²² HERNÁN RODRÍGUEZ VILLEGAS, *Historia de la Fotografía: Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX* (Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2001), 46.

²³ RODRÍGUEZ VILLEGAS, *Historia de la Fotografía*, 46.

los expedicionarios. Por lo tanto, parece más lógico pensar que las imágenes, y posiblemente algunos de sus negativos, fueran adquiridos por Castro o algún otro comisionado en tierras americanas, y no que las imágenes del fotógrafo de la comisión fueran comercializadas por estudios locales [tabla 9.- imágenes de Eugenio Maunoury en las colecciones de la expedición del Pacífico]. Una atenta mirada a esta tabla nos permitiría observar que quizá en base a este álbum, cuya autoría parece correctamente atribuida a juzgar por la imagen del estudio de “Eugenio Maunoury” que incluye bajo el número 29, podemos sugerir varias ideas. Por una parte, parece posible hablar con cierta certeza de que los positivos montados sobre cartón de esquinas redondeadas eran, efectivamente, obra de la Sociedad Fotográfica de Lima, es decir, de Eugenio Maunoury, puesto que algunas aparecen en el álbum. Por otra parte, los últimos tres ejemplares, de los que las colecciones de la expedición del Pacífico no sólo conservan negativos sino positivos de varios tipos, vienen a sugerir que algunas imágenes tradicionalmente atribuidas a Castro fueron adquiridas en estudios locales. Y, una vez más, la existencia de positivos y placas de otros fotógrafos en las colecciones del Pacífico plantea el problema de los derechos de propiedad.

Algunas otras imágenes sobre cartón de las que no se conserva negativo y que muestran un estilo muy diferente al del fotógrafo de la comisión sugieren también un origen local. Tal es el caso, por ejemplo, de *Rancho de Cabrtería* (ACN002/040/291), cuyo aspecto teatral de *tableau vivant* recuerda otra imagen de idéntica temática, *Rancho de Olmué* (FD1359), cuya autoría ha sido discutida aquí y relacionada con la Sociedad Fotográfica de Lima. Si bien la presentación del positivo sobre cartón no muestra esquinas redondeadas es similar en cuanto a dimensiones a esta imagen comercial. Con todo, su autoría es incierta. Existen otras imágenes de la misma temática de las que por el contrario se conserva su negativo. Tal es el caso de las imágenes FD1333 y FD1369 bajo el título *Ranchos (Chile)* de la colección del Museo Nacional de Antropología. Es necesario destacar que el tema de los campesinos y en general de las clases menos favorecidas fue de enorme interés para el fotógrafo de la comisión, tal y como se verá a lo largo de este capítulo. Ciertamente su deambular por las haciendas de la zona de Quillota le brindaría la oportunidad de realizar sus propias imágenes de los campesinos chilenos. Y así parece demostrarlo la primera imagen, cuyo negativo ACN000/012/210 muestra algunos elementos comunes a otras imágenes tomadas por el fotógrafo por estas haciendas del valle central, como los altos álamos o los muros de tierra cruda. Por el contrario, la imagen FD1333 (negativo ACN000/013/217), si bien presenta idénticas dimensiones respecto a

la imagen anterior, también muestra una etiqueta de técnica en una de sus esquinas superiores con el número “50” que nos inclina a pensar que se trata de una fotografía comercial local, posiblemente de Chaigneau. Lo mismo ocurre con la imagen ACN000/005/078, también de las mismas dimensiones y con idéntica etiqueta de técnica con el número “8”, que quizá también podría atribuirse al estudio del francés.

Finalmente, las imágenes de acontecimientos que tuvieron lugar cuando el fotógrafo de la comisión se encontraba ausente, o de lugares que no visitó, no pueden ser atribuidas a él. El caso mejor documentado en el contexto chileno es quizá el de los indígenas mapuches conforme a la información proporcionada por Margarita Alvarado,²⁴ que a su vez recoge las investigaciones aún sin publicar realizadas por Roelf Foerster²⁵. Según el antropólogo, el cacique Huaramán viajó con su hermano Juan Soldado a Santiago vía Valparaíso en noviembre de 1859 para negociar con el gobierno chileno una alianza. Sin embargo, una delegación de mapuches de Arauco, que incluía un grupo de caciques, viajó nuevamente a Santiago vía Valparaíso para defender sus territorios en 1862. Si bien no es posible averiguar si en esta delegación viajaban el cacique Huaramán y su hermano Juan Soldado, existe la posibilidad de que lo hicieran, por lo que sus fotografías pudieron ser tomadas bien en 1859 o 1862, pero no pudieron ser tomadas por Castro, que llegó a Chile en 1863.²⁶ Una atenta mirada a las imágenes de la familia del cacique Huaramán y su hermano Juan Soldado y del grupo de mapuches a las que por cierto quizá se podría añadir la del patagón Juan Caballero o Enni, permiten observar que si bien todas pueden identificarse con el estudio de Chaigneau de Valparaíso por los sellos sobre soporte secundario o similitudes en la caligrafía de los títulos, existen diferencias notables entre ellas. Así, mientras las fotos del cacique Huaramán, su hermano Juan Soldado y sus respectivas familias han sido tomadas en un estudio con una alfombra rallada, el resto de las imágenes (incluyendo la del indígena patagón Juan Caballero o Enni) han sido tomadas en un entorno diferente. El modelo de silla utilizado puede reconocerse en *Retrato de un hombre* (negativo ACN000/015/272), posiblemente la fotografía de un “guaso”, hasta ahora escasamente estudiada. Una atenta mirada descubre que, como en otros casos, se trata de una imagen con una etiqueta de técnica en la esquina

²⁴ MARGARITA ALVARADO P., “Imágenes de la Comisión Científica del Pacífico Sur en Chile, un catálogo para la visualidad del Chile del novecientos”, *Revista de Indias*, vol. LXVIII, n. 224 (2008): 156-179.

²⁵ ROELF FOERSTER, “Fotos del cacique Huaramán, Juan Soldado y sus respectivas esposas. ¿Retratos de Chaigneau (1859-1862) o de Castro (1863-1864)?” (artículo inédito, Chile).

²⁶ FOERSTER, “Fotos del cacique Huaramán, Juan Soldado y sus respectivas esposas. ¿Retratos de Chaigneau (1859-1862) o de Castro (1863-1864)?”, 3-5.

superior con el número “8”. Esto permitiría apoyar la hipótesis de que esta imagen posiblemente procedía de un estudio local, quizá el de Chaigneau. Por tanto, en nuestra opinión sería posible incluso sugerir que las fotografías del cacique Huaramán, su hermano Juan Soldado y sus familias fueron tomadas en el mismo lugar en un momento determinado, quizá 1859, mientras el resto de las imágenes lo fueron en otra ocasión diferente; quizá el grupo mapuche fue tomado con ocasión de la visita de la delegación indígena de 1862. Esta visita de la delegación mapuche, sin embargo, no explicaría la presencia del patagón Juan Caballero, aparentemente un cacique al servicio del gobernador de Magallanes según indica *El Museo Universal* quien además fue posiblemente retratado por Thomas Columbus Helsby en el mismo lugar; tampoco explica la imagen del guaso, que posiblemente procede del mismo estudio. Sin embargo, los estudios de la época fotografiaban constantemente tipos exóticos, cuya imagen generalmente comercializaban, por lo que estas fotografías pudieron ser tomadas en otras ocasiones durante aquellos años. Con todo, lo que parece cierto es que no pueden ser atribuidas a Castro [tabla 11.- indígenas no fotografiados por Castro]. Sin embargo, la también poco conocida imagen *India con manto* (ACN000/015/267), con el mismo atuendo que las otras mujeres mapuches aunque exenta de cualquier joya y posiblemente fotografiada en un estudio improvisado, permite dudar sobre su autoría. Su placa, con unas medidas utilizadas por Castro, permitiría contemplar la posibilidad de que esta mujer mapuche con vestimenta cotidiana fuera fotografiada con sencillez por el fotógrafo madrileño.

De la misma manera, Castro no visitó Copiapó, donde se había desplazado su compañero Fernando Amor para realizar estudios mineralógicos. Con él se reunirían allí el presidente de la comisión Patricio María Paz y Membiela y el naturalista Francisco de Paula Martínez y Sáez.²⁷ Por tanto, la serie de positivos sobre soporte secundario de las minas de Chañarcillo, por otra parte homogénea y muy similar en cuanto a formato a las de la Sociedad Fotográfica de Lima/ Emilio Maunoury, podrían ser posiblemente atribuidas a este fotógrafo francés o, en todo caso, a un fotógrafo local cuya identificación quedaría más allá de los objetivos de este estudio. Por las imágenes que se conservan en esta colección, podemos observar que fotografió la zona de Copiapó [tabla 12.- imágenes de Copiapó].

²⁷ PUIG-SAMPER, *Crónica de una expedición romántica al Nuevo Mundo*, 210-211.

Se puede concluir, por tanto, sólo a partir de firmas, características técnicas del negativo, marcas (números de referencia, etiquetas), sellos sobre el montaje del positivo o su corte... o simplemente excluyendo aquellas fotografías que el fotógrafo no pudo tomar por encontrarse ausente, que existe un importante número de imágenes del *corpus* chileno de las colecciones de la expedición del Pacífico que no pueden ser atribuidas a Castro [tabla 13.- imágenes procedentes de estudios locales (conclusiones)]. En otras palabras, la comisión adquirió un número importante de imágenes locales, que añadió al *corpus* de fotografías de la expedición. Se trata de un aspecto interesante, puesto que supone la incorporación de otros discursos diferentes al del artista de la expedición que con el tiempo han llegado a fundirse en el mismo *corpus* de imágenes. Todas estas imágenes y todos estos discursos demuestran las limitaciones del fotógrafo de la comisión y la validez de las colecciones comerciales locales con vistas a los objetivos del proyecto. Al igual que en el caso de los científicos, se confía en las aportaciones de colaboradores locales. En cierto modo, el acopio de fotografías recuerda el de especímenes del mundo natural llevado a cabo por el equipo científico. Si bien el perfil de todos estos fotógrafos locales es similar al de Castro (son en su mayoría europeos desplazados a América), lo cierto es que el discurso del *corpus* de fotografías no es único sino que se compone de varias voces.

Las crónicas de Castro en Chile

Al contrario de lo ocurrido durante escalas anteriores, Castro escribió varias y extensas crónicas sobre Chile. De hecho, en una de sus crónicas desde este país contesta al editor de *El Museo Universal* que, según indica, le había solicitado que escribiera descripciones más extensas²⁸, y emprende lo que parece ser una labor periodística más ambiciosa, pero también más personal.

Si bien el fotógrafo sabe que su papel es el de narrador de los acontecimientos de la expedición²⁹, sus textos deben “entretener” a los lectores³⁰ y son descritos por él como un “cajón de sastre, personificación buena o mala del espíritu de un siglo en que todos

²⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, 1º de julio de 1863”, *El Museo Universal*, 27 de septiembre de 1863, 307.

²⁹ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: Valparaíso, 20 de enero de 1864”, *El Museo Universal*, 24 de abril de 1864, 134.

³⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Comisión Científica del Pacífico: Valparaíso, 30 de junio de 1863”, 299.

hablamos de todo, nos metemos en todo y no sabemos nada de nada”³¹, un “adorable desorden” fruto de un “agitado cerebro”³². En Chile el fotógrafo continúa su mensaje de propaganda y sus descripciones de los lugares que visita y, en ocasiones, salpica sus textos con los de otros autores. Sin embargo, las crónicas adoptan poco a poco un cierto aire de “espectáculo”, particularmente al dar rienda suelta a sus propias opiniones, políticamente correctas o no, lo que le valdrá diversas críticas en territorio americano³³. Finalmente, las crónicas, lejos de la descripción, constituirán un ensayo personal sobre la realidad americana.

Por una parte el fotógrafo relata brevemente el devenir de los acontecimientos, desde la llegada a Valparaíso a sus desplazamientos, detallando la naturaleza de sus trabajos como comisionado, como el dibujo de naipes patagones del Museo de Ciencias Naturales de Santiago³⁴. Asimismo, describe las poblaciones que visita y las costumbres de la sociedad chilena con la que entra en contacto. Sin embargo, no serán estos los pilares más importantes de su trabajo como cronista. Destaca, como en otros lugares, su labor propagandística. Así, por ejemplo, narra con detalle el cordial recibimiento del que son objeto, subrayando el de los propios españoles residentes en Chile:

*... los españoles naturalmente están contentísimos y algunos se conmueven al oír la marcha real, nos hablan con entusiasmo de la paz y civilización de la España actual, aplauden la construcción de museos y grandes establecimientos de que tienen noticia por los periódicos, recordando la patria y todos los sentimientos de su niñez que se iban desvaneciendo, y al ver la bandera de la noble Iberia sus ojos se arrasan de lágrimas de ternura y su corazón late de entusiasmo. Es preciso verlo, no se pinta, no se escribe, se siente...*³⁵

En efecto, los españoles residentes en Valparaíso habían solicitado a través de una carta a *La América* en 1859 la presencia de buques españoles para, demostrando el estado actual de la España moderna, “... que recobre nuestra nación la preponderancia moral en esta parte del mundo donde desde hace mucho tiempo no se ve el glorioso pabellón de

³¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Comisión Científica del Pacífico: Valparaíso, 30 de junio de 1863”, 299.

³² RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico, Valparaíso, 4 de febrero de 1864”, *El Museo Universal*, 22 de mayo de 1864, 167.

³³ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: Valparaíso, 4 de febrero de 1864”, 167.

³⁴ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, julio 4 de 1863”, 308.

³⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La Expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863, 238.

España...”³⁶. En cierto modo, Castro confirma en su texto que se satisfacían con éxito las peticiones de los residentes y los objetivos del proyecto. El fotógrafo comenta el cordial recibimiento del que fueron objeto no sólo en ésta sino en varias ocasiones³⁷, particularmente por parte de los españoles residentes, e incluso llega a denominar la expedición de manera muy significativa “viaje triunfal”³⁸.

Sus comentarios subrayan las raíces hispanas de América, lo que podría incluirse dentro del Pan hispanismo que, como sabemos, era la ideología que animaba el proyecto expedicionario. Así, subraya en múltiples ocasiones los lazos históricos existentes:

... El otro día decía un chileno a un marinero de la “Covadonga” mostrándole la bandera de su país: ¿Te gusta esa bandera?-. Pues no me ha de gustar, si es hija de una buena moza, mírala, allí está su madre, y señalaba la española plantada en la popa de la goleta...³⁹

Este argumento se extiende por todas sus crónicas, en las que afirma por ejemplo que la zamacueca es de origen español “...con un destello de la gracias de nuestras andaluzas...”⁴⁰, o que “... Santiago tiene edificios bastante buenos debidos a nosotros...”⁴¹. Pero llega mucho más lejos y afirma:

... creo que nuestras relaciones con estas repúblicas se consolidarán y que comprenderán que España desea su prosperidad y que no atacará su independencia nunca. ¡España cumplió su misión civilizadora y si faltas algunas ha cometido no ha sido ella, no, han sido malos e ineptos gobiernos, pues que unos y otros somos hermanos, y quizá llegue un día que para bien de todos vuelva a cobijarnos un solo pabellón!...⁴²

No cabe duda de que, posiblemente debido a que *El Museo Universal* deseaba desarrollar argumentos pan hispanistas, los textos revestían un claro carácter propagandístico. Pero con el correr del tiempo, estos deseos y esperanzas parece que se eclipsarían.

³⁶ “Carta de los españoles residentes en Valparaíso”, *La América*, 8 de julio de 1859, 12, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002228320&search=&lang=es> (consultado el 21 de septiembre de 2016)

³⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, julio 4 de 1863”, 307, 308.

³⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, julio 4 de 1863”, 308.

³⁹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La Expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863, 238.

⁴⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, julio 4 de 1863”, 307.

⁴¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, julio 4 de 1863”, 307.

⁴² CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La Expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863, 238.

Siguiendo la corriente oficial, visible en la narrativa de la expedición de Almagro, en sus valoraciones pone de manifiesto el progreso de Chile: "... Chile, lo poco que he podido ver, veo que está más adelantado de [lo] que se cree y, confesarlo es preciso, ha adelantado mucho"-afirma⁴³. Destaca, por ejemplo, los nuevos cuerpos de bomberos voluntarios con sus lujosas bombas, "como no he visto ni en París ni en Londres"⁴⁴ o los ferrocarriles⁴⁵. Menciona elogiosamente a algunos de sus colaboradores americanos, especialmente a Rodolfo Armando Philippi, director del Museo de Ciencias Naturales de Santiago, pero también a Claudio Gay por su extensa obra sobre Chile⁴⁶. Entre los americanos, elogia al gran humanista Andrés Bello y al poeta romántico y político liberal Guillermo Matta⁴⁷. Sin embargo, este progreso aparece empañado por sus apreciaciones personales sobre América. Así, afirma, "... los tiempos de los indios, de las fieras, de las aventuras, han pasado; el mundo es igual, monótono [...] todo como en Europa, todo de Europa por mejor decir..."⁴⁸ y sentencia después:

*... Viendo esto, considerándolo, hay veces que cogería uno su hatillo y se volvería a su casa pues a lo menos tiene de ventaja los goces de la inteligencia, de la literatura, del arte, en fin. Esto aquí falta, aquí lujo y comodidad nada más, todo lo demás silencio y sólo los rumores de la vieja y grandiosa Europa interrumpen de quince en quince días la tierra conquistada por Pedro de Valdivia...*⁴⁹

Como en el caso de California, deja entrever que en su opinión las jóvenes repúblicas de América son inmaduras (*... son pueblos estos niños en su educación artística y literaria y no comprenden la sencillez y gusto [...] ideas en estos países Dios las de; no tienen sino el reflejo de las de Europa, vertidas en mal castellano...*⁵⁰); carecen de gusto y sentido común (*... oyendo que por esas tierras europeas las personas acaudaladas construían palacios, les entró recio la manía, y todos los santiaguinos por unanimidad comenzaron a hacer palacios, en caricatura naturalmente... de género estrambótico y algunos ridículo...*⁵¹); y sólo veneran la riqueza (*...el becerro de oro tiene*

⁴³ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "La Expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863, 238.

⁴⁴ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, julio 4 de 1863", 307.

⁴⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, julio 4 de 1863", 307.

⁴⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, julio 4 de 1863", 308.

⁴⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, julio 4 de 1863", 308.

⁴⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, julio 4 de 1863", 307.

⁴⁹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, julio 4 de 1863", 307.

⁵⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, julio 4 de 1863", 307.

⁵¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, julio 4 de 1863", 307.

*aquí un gran templo en todos los corazones y no nos quejemos los europeos, todavía nuestros corazones no se han metalizado tanto como los de la “virgen América”...)*⁵².

Su falta de afinidad con la sociedad chilena también queda de manifiesto en sus comentarios sobre la herencia española, que la república dejaba atrás en su búsqueda de una nueva identidad nacional. Así, por ejemplo, asegura a sus lectores que la casa y capilla de Pedro de Valdivia en las afueras de Santiago, si bien no ofrecía nada de notable, era digna de conservación como recuerdo de los chilenos a este personaje histórico pero se encontraba completamente abandonada⁵³. Más adelante se lamenta de cómo las tradiciones iban desapareciendo: *... se desayuna a la inglesa, es decir, con té; se almuerza con bistec y demás adherentes a la francesa; se come en francés y se toma el té de noche en inglés... la costumbre del mate indígena perdida enteramente y la de nuestro fraileSCO chocolate por completo [...] los bailes como en Europa...*⁵⁴.

A la hora de buscar responsabilidades sobre el presunto “fracaso” de la sociedad chilena, Castro reflexiona sobre el modelo de colonización española y afirma: ...

*... Efectivamente que la América se conquistó por la espontaneidad de sus conquistadores, no dejó en cierto modo de ser esta misma espontaneidad un mal cimiento para las sociedades que se formaron después y se han resentido siempre y continuarán resintiéndose; se formaron, si bien de hombres valerosos, de toda la escoria española, de aquellos que no podían vivir sino en las costumbres licenciosas y depravadas. De esto el que estas repúblicas, continuadamente en revoluciones crueles y bárbaras, creen poseer un gobierno democrático y es falso; tienen siempre la tiranía que ellos execran, y la que nos echan en cara muy a menudo...*⁵⁵

Su crítica, incluso de España⁵⁶, nos inclina a pensar que muchos de estos comentarios eran de carácter estrictamente personal y posiblemente incluso muy

⁵² CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, julio 4 de 1863”, 307.

⁵³ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Comisión Científica del Pacífico: Valparaíso, 30 de junio de 1863”, 299.

⁵⁴ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Comisión Científica del Pacífico: Valparaíso, 30 de junio de 1863”, 299.

⁵⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Comisión Científica del Pacífico: Valparaíso, 30 de junio de 1863”, 299.

⁵⁶ Con motivo de la fiesta que se ofrece en la *Triunfo* el día de San Juan, el fotógrafo comenta cómo la máquina de la fragata se había encargado construir en Inglaterra, ofreciendo una elevada prima si se cumplía los plazos; si bien el constructor cumplió con dichos plazos, la máquina tardó meses en llegar a España debido a problemas en la organización del transporte. En otro lugar aboga por abandonar la costumbre femenina de sentarse en el suelo de las iglesias, que ya no se ve en países como Francia o Inglaterra, opinión sobre la que incluso discrepa el equipo de redacción de la revista según aparece en un pie de página. CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Comisión Científica del Pacífico: Valparaíso, 30 de junio de 1863”, 299.

desacertados tanto para el gobierno como para *El Museo Universal*. Lo que sí sabemos con certeza es que para su compañero Jiménez de la Espada, que sostendría con él un auténtico “duelo” a través de las páginas de la prensa chilena, sus textos “... bien merecen la indulgencia que está pidiendo a voces su estilo desaliñado y ligero...” aunque también la censura “... atendiendo al espíritu que las anima...”⁵⁷. El comisionado rebate muchos de los argumentos expuestos por el artista y fotógrafo al que finalmente condena por no tener “... sentido común ni otro que es mucho más interesante...”⁵⁸. Pero, en lugar de mermar, estas opiniones tan controvertidas incluso entre sus compañeros de expedición aumentarían y el tono se elevaría a lo largo de la siguiente serie de crónicas y de la de “cartas no científicas” que escribiría una vez desintegrada la comisión. Como respuesta a su compañero, el artista y fotógrafo utiliza una ironía que no conoce límites y se excusa afirmando: “... Sobre mis cartas se ha querido crear una atmósfera sin saber por qué, criticando puerilidades y sutilezas que se han interpretado libremente...”⁵⁹ [véase apéndice documental].

Cuando Castro regresó a Chile un año después, continuó escribiendo prolíficamente sobre todos los temas tratados anteriormente si bien se observa un estilo aún más apasionado.

Sus numerosas alusiones a la dura vida en el mar sugieren quizá un paulatino desgaste que podría explicar en parte el carácter emotivo que se advierte en sus textos. Días antes de su llegada a Valparaíso comenta:

... Todas las fiestas notables que nosotros los españoles celebramos en el año las hemos pasado el presente surcando la onda amarga [...] la Navidad no ha pasado del todo inadvertida [...] en la cámara se celebró una cena en la que a decir verdad reinó más la melancolía de los corazones, pues todos tenemos recuerdos en nuestra patria y ésta los tendrá para nosotros el día de Nochebuena en los corazones de nuestros padres, hermanos y amadas familias [...] no pensábamos sino en otros años en que habíamos pasado dulces momentos en el seno de nuestras familias [...] Cuando uno sale de su patria comprende toda la poética belleza de esas fiestas... de que se burlan tanto los

⁵⁷ MARCOS JIMÉNEZ DE LA ESPADA, [Contestación a Castro y Ordóñez], *La Voz de Chile, Diario de la tarde*, 14 de enero de 1864, 2, en LÓPEZ-OCÓN, PÉREZ-MONTES eds, *Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898): tras la senda de un explorador*, 197.

⁵⁸ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, [Contestación a Castro y Ordóñez], 197-200.

⁵⁹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Carta al Sr. D. Marcos Jiménez de la Espada”, 2, en LÓPEZ-OCÓN, PÉREZ-MONTES eds, *Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898): tras la senda de un explorador*, 201.

cortesianos [...] al pensar en los recuerdos de nuestra niñez en tales días y los preparativos de regalos, convites, músicas y otros regocijos...⁶⁰

Es más, tras comentar ampliamente sobre su propio estado de ánimo en estas señaladas fechas tan lejos de los suyos, lo que nos ayuda a identificar a Castro una vez más con la figura del escritor romántico, fija su atención en los cantos de los marineros, de los que deja constancia en sus crónicas. Si en el texto anterior ha subrayado la belleza de las fiestas de los pueblos, aquí parece rendirles homenaje:

... En un grupo de marineros sentados se eleva otro marinero sentado sobre un cañón, rasgueando una guitarra y cantando entre gimiendo y llorando unas malagueñas, un polo⁶¹ o unas playeras⁶², o bien ya letras originales inspiradas por el viaje, como ésta:

*Se pueden doblar mil cabos
Pueden pasarse mil penas
Tan solo por conocer
Las gracias de las chilenas*

[...]

Más allá juegan unos, otros bailan, y de cuando en cuando cada provincia se da a conocer por un chiste, una chispeante salida, más conociendo que algunas de ellas encierran todo un tratado de filosofía.

Unas coplas son sentimentales, suaves y bellas; otras son terribles, como las del reo de muerte; otras picantes y risueñas; todos los cantares se señalan por su gusto y hasta la incorrección de su manera de pronunciar sus palabras⁶³, aumenta el atractivo, pareciéndome recordar estas canciones el prólogo bellissimo del libro “El cantar de los cantares”⁶⁴ pues, efectivamente, no hay más poeta como el pueblo, principio y origen de todos los demás poetas que luego admiramos.

⁶⁰ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacíficodiciembre 24, 25 y 26”, *El Museo Universal*, 24 de abril de 1864, 134.

⁶¹ Palo arcaico del flamenco.

⁶² Derivado de “plañir”, en el siglo XIX se identificaba al parecer con todo el cante flamenco-gitano pero actualmente se asocia a la siguiñiya por su carácter patético.

⁶³ Se cita esta copla de reo a muerte como ejemplo del género al que posiblemente alude: “Ar subí la escala, le ijo ar verdugo, que le quitara la túnica blanca, la pusiera e luto.” En: José GELARDO y Francine BELADE, *Sociedad y cante flamenco: el cante de las minas* (Murcia: Editora Regional de Murcia, 1985), 114.

⁶⁴ Se refiere posiblemente al prólogo de Fray Luis de León, en el que explica que se trata de “... una égloga pastoril, adonde con palabras y lenguaje de pastores, hablan Salomón y su esposa, y algunas veces sus compañeros, como si todos fuesen gente de aldea...”, lo que sugiere lo popular como ideal de belleza, lo que posiblemente trata de trasladar

[...]

Otros, acompañados de otra guitarra y las palmas de las manos, entonan un zapateado que baila un marinero con los acompañamientos de ¡hole! [sic] y todas las palabras jaleatorias [sic] en tanto que se oye la cantiga del grupo del calafate que canta:

El zapatito me aprieta

La media me da calor

El día que no te veo

Para mí no sale el sol

[...]

Por mucho tiempo que se pase en una casa de estas de madera, siempre se queda algo por conocer de todo lo que encierra y de todo lo que arrastra...⁶⁵

Describe con detalle las celebraciones de los marinos, los géneros de música que cultivaban y recoge las letras de algunas de sus canciones. Algunas han nacido de la propia experiencia de la navegación de la escuadra⁶⁶; otras presumimos que son canciones populares regionales. La última, por ejemplo, aparece con una ligera modificación en el cancionero popular asturiano.⁶⁷ Podría ocurrir, en vista de las versiones existentes de esta coplilla que mantienen las primeras dos estrofas y cambian las dos últimas, que recogiera la que escuchó de los marineros, si bien también es posible que no fuera del todo fiel. Con todo, en general hemos observado el apego a la verdad por parte del fotógrafo, por lo que parece más probable que recogiera el folklore de manera fidedigna. No se trata de la primera vez que recoge este tipo de material pues ya había transcrito varias estrofas de un verso improvisado por los marinos en el paso del Estrecho de Magallanes.⁶⁸ Al recoger estrofas y versos y describir la música del pueblo, donde el fotógrafo considera que reside la más importante fuente de poesía, pasa a formar parte de un grupo pionero de artistas e intelectuales románticos interesados en registrar y conservar el folklore, entre los que se

el fotógrafo a sus lectores. Fray Luis de León, "Prólogo", en *El cantar de los cantares*, ed. Javier San José Lera (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002), http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cantar-de-cantares-de-salomon--0/html/01e17fb4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_1 (consultado el 5 de junio de 2017).

⁶⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "La Expedición Científica del Pacífico: Diciembre 24, 25 y 26. - En la mar", 134.

⁶⁶ "Que gusto ver la *Triunfo*, por iracundo Eolo, llevada al astro polo, sin venas ni timón, y allí en bancas de nieve, a golpes destrozarse, y cada ogro salvarse, montado en un tablón." En: CASTRO Y ORDÓÑEZ, "La Expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863, 237.

⁶⁷ "El zapatito me aprieta, la media me da calor, ese moreno de enfrente, me tiene loca de amor." En JESÚS SUÁREZ LÓPEZ Y FERNANDO ORNOSA FERNÁNDEZ, JOSÉ MANUEL PEDROSA (estudio preliminar), *Cancionero secreto de Asturias* (Gijón: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 2005), 88.

⁶⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "La Expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863, 237.

encuentra la escritora Cecilia Böhl de Faber y Larrea, más conocida por su pseudónimo “Fernán Caballero”. Con todo, es necesario esperar todavía algunas décadas más hasta que la investigación en torno al folklore fuera convertida en disciplina científica por Antonio Machado y Álvarez “Demófilo” (1848-1893) y la Sociedad del Folklore Andaluz.⁶⁹ Este interés por el folklore y el amplio conocimiento musical que parece demostrar en sus comentarios sugieren que, en efecto, su familia se encontraba emparentada con Salvador Castro de Gistaú, músico español emigrado a París que investigó la música popular española y que publicó varias partituras, especialmente para guitarra. Pero, al contrario que éste o que Fernán Caballero, Castro no sólo recoge detalles sobre la música y la letra de las canciones de los marinos, sino que se interesa por muchos otros elementos con valor antropológico que serían incluidos por esta nueva generación de folkloristas profesionales que habría de surgir algunos años más tarde, como las supersticiones. No hay que olvidar que Castro describiría a sus lectores de *El Museo Universal* no sólo la pesca de perlas en Panamá sino de qué manera las supersticiones y hechizos permitían a los buzos afro-americanos superar el miedo a los tiburones, con los que se enfrentaban a diario en su trabajo.⁷⁰ Castro también relata cómo busca informantes a lo largo de sus paseos; en Guayaquil habla con unos y con otros, y finalmente entrevista a una bella y joven mulata de nombre Ana: “... mil preguntas la hice sobre usos y costumbres...”-afirma⁷¹. Y es que, en efecto, sus crónicas constituyen artículos de costumbres que, como buen romántico, muchas veces percibe en proceso de desintegración.⁷² Describe las costumbres de los indígenas con los que entra personalmente en contacto⁷³, valora positivamente su cultura material, y envía dibujos de curiosas piezas recogidas por la comisión a *El Museo Universal*⁷⁴. Adquiere algunos

⁶⁹ SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA, “Reflexiones sobre la evolución del concepto de Folklore.” En *Congreso Nacional de Folklore, Fuenlabrada (Madrid): 15-17 de marzo de 2013*, 5 (artículo inédito).

⁷⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, Isla de Taboga, 27 de agosto de 1863, A bordo de la fragata “Triunfo”, *El Museo Universal*, 3 de enero de 1864, 3.

⁷¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata *Triunfo*, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá”, *El Museo Universal*, 8 de noviembre de 1863, 355.

⁷² “... Se desayuna a la inglesa, es decir, con té; se almuerza con bistec y demás adherentes a la francesa; se come en francés y se toma el té de noche en inglés... la costumbre del mate indígena perdida enteramente y la de nuestro fraileSCO chocolate por completo (...) los bailes como en Europa...”. En: CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Comisión Científica del Pacífico: Valparaíso, 30 de junio de 1863”, 299.

⁷³ “... Esta reunión de hombres morenos, todos desnudos, presenta un golpe de vista muy singular e interesante; hombres, mujeres y niños estaban juntos los unos con los otros, y nos contemplaban con un aire curioso y tímido.

Todos se habían puesto lo mejor que habían podido [...] Muchos hombres y algunas jóvenes habían prodigado el color para pintarse; tenían puntos rojos en la frente y los carrillos y también rayas rojas en todo el rostro...”. En: CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La Expedición Científica del Pacífico, Islas Malvinas o Faulkland”, 214.

⁷⁴ “Comisión Científica del Pacífico, gorra o casco de plumas de colores, cabeza momificada de los indios del Brasil”, *El Museo Universal*, 5 de julio de 1863, 213. Aunque sin acreditar a Castro, como en otras ocasiones, el fotógrafo comenta en sus crónicas que “... como Ud verá por el dibujo que le remitimos esta especie de gorra tiene cierta gracia, y la realza el color de las plumas amarillas, azules, verdes y encarnadas [...] Saben conservar momificadas y muy bien las cabezas de los individuos de sus familias, y de los indios del interior se remite también un cráneo con sus correspondientes adornos en las orejas, como demuestra el dibujo adjunto...”. En: CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La Expedición Científica del Pacífico, Islas Malvinas o Faulkland”, 213, 214.

objetos etnográficos a lo largo del periplo, no sabemos si por razones personales o por encargo.⁷⁵ Todo ello nos induce a pensar que Castro sentía un verdadero interés por lo que con el tiempo se ha denominado antropología social, que entonces a penas se encontraba desarrollada, posiblemente como resultado de su carácter romántico, su predilección por lo exótico, por el pueblo y sus manifestaciones culturales, y por la infancia de los pueblos.

A pesar de afirmar que su papel es el de mero narrador⁷⁶, queda claro su interés por continuar exponiendo sus propios argumentos. “... Confieso que no sé escribir con galanura [...] pero sí tengo la conciencia de decir la verdad porque no me propongo lisonjear a nadie, y mis cartas están escritas sin pretensión alguna...”-afirma en uno de sus textos⁷⁷. Así, por ejemplo, el incendio de Santiago del que tiene noticia a su llegada le invita a reflexionar sobre la costumbre de poner velas en las iglesias, que critica, si bien es consciente de que sus opiniones no serán posiblemente bien recibidas por muchos:

...Necesario es que en todas las poblaciones católicas traten las autoridades de impedir esas iluminaciones inmensas en los templos que pueden ocasionar otra catástrofe tan desoladora [...] que el culto sea en todo y por todo como en las catedrales, sin esos miles de luces y esos relumbrones que convierten el templo en un salón de títeres donde no faltan ya sino fuegos artificiales [...] Que se gaste lujo en ornamentos, en vasos sagrados, en buenas imágenes y bellos cuadros en lugar de la cera [...] dese el importe de todo esto a los pobres, esa es la religión de Cristo [...] pero... el hablar de esta manera es tachado de herejía, y no deja de serlo pues les quita pingües intereses, esa es la herejía real...⁷⁸

Más adelante admite que su tendencia a expresar sus ideas con sinceridad le había ocasionado problemas, como con su compañero Jiménez de la Espada, y comenta, posiblemente en alusión a críticas recibidas en el diario *El Mercurio*:

... Cuentan las crónicas contemporáneas, mi querido amigo, que no hace mucho tiempo recorría un fotógrafo el territorio de Arauco, y que no pareciéndole bien el trípode

⁷⁵ La adquisición de curiosidades parece que era una constante entre los miembros de la escuadra. Por ejemplo, el joven Bustamante y Quevedo relata en una de sus cartas a su abuela cómo había adquirido “... 13 pajaritos disecados... en Bahía [de todos los Santos]; un lorito vivo que había comprado se me murió en el viaje...”. AMN, signatura 1412-000. JOAQUÍN BUSTAMANTE Y QUEVEDO a su abuela, bahía de Río de Janeiro, 23 de octubre de 1862.

⁷⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico, Valparaíso, 20 de enero de 1864”, 134.

⁷⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico, Valparaíso, 4 de febrero de 1864”, 167.

⁷⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico, Valparaíso, 20 de enero de 1864”, 134.

a los naturales determinaron dar fin a su artística persona, lo que efectuaron con grande contento y algazara.

Este recuerdo tiene por objeto demostrarme a mí mismo aquello de que cuando las barbas de tu vecino, etc., pues he estado por algunos días expuesto a las iras de cuatro aprendices del dios del caduceo⁷⁹, y aseguro a Ud que no he escapado de mala; pero ya sabe mi caro amigo que soy incorregible y que no me arrepiento de lo escrito en su ilustrado periódico que, mejor o peor dicho, no es más que el evangelio de estas latitudes donde el régimen democrático parecía que autorizaba a cada uno a emitir con libertad su pensamiento...⁸⁰

Su crítica a las repúblicas americanas, para la que busca autoridad en textos como el de José Mariano de la Riva-Agüero, más conocido por su pseudónimo “Pruvonena” (el peruano), adquiere un tono más apasionado:

... La gran distancia que separa en América unas naciones de otras ha hecho que prevalezca por algún tiempo el engaño con que ciertos escritores han querido alucinarnos mostrándonos a algunos malvados como si fueran otros tantos Catones, Arístides o Washingtones. ¡Qué corrupción! ¡A las virtudes patrióticas y mérito esclarecido de estos presentarnos como sus modelos un San Martín, a un Bolívar y a otros focos de corrupción y de todo cuanto hay más de criminal!...⁸¹

En efecto, José Mariano de la Riva-Agüero, que había sido presidente del Perú, escribió esta magna obra en el exilio, criticando el sistema⁸², aunque quizá lo hiciera de distinta manera que Castro. Así, el fotógrafo no sólo denuncia la corrupción, citando al político americano, sino una igualdad y un sistema democrático que no existían más que en el papel:

... pero, en fin, todo esto lo aprecio [críticas] procurando aprender en estas tierras... y contar por la península lo que son repúblicas con tratamientos de S.E., V. E.,

⁷⁹ El caduceo, una vara de olivo flanqueada por dos serpientes enroscadas y coronada por alas, era símbolo del comercio pero también era portada por el dios Mercurio, de ahí que posiblemente sea una alusión al diario *El Mercurio* de Valparaíso.

⁸⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del PacíficoValparaíso, 4 de febrero de 1864”, 167.

⁸¹ P. PRUVONENA [José DE LA RIVA-AGÜERO], *Memorias y documentos para la historia del Perú y causas del mal éxito que ha tenido* (París, Chez Garnier Frères, 1838), en CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del PacíficoValparaíso, 4 de febrero de 1864”, 167.

⁸² Véase: JUAN LUIS ÓRREGO PENAGOS, “La independencia renegada: las memorias de Pruvonena de José de la Riva-Agüero, primer presidente del Perú”, *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, vol. 12, n. 1 (2007): 451-465.

y S. S., que se perpetúan como venerables antiguallas más no por eso dejan de ser iguales, nada, la igualdad reina en todas las clases y al ejército y a la milicia van de soldados los pobres nada más, o la gente que tiene sangre araucana. Esta, de cierto, es de lo mejor del país [...] y así continuaré con la “Igualdad ante la ley” lema que se lee en la nueva moneda sustituyendo a el de “Por la razón o la fuerza”. Desde luego el moderno es muy bello pues ¿a quién no le agrada una cosa tan justa? Pero obras son amores y no buenas razones: no consiste todo en los lemas, no, sino en que sean verdad y, alcanzada esta verdad, podemos tumbarlos a la bartola y asegurar que poseyendo la igualdad ante la ley nos acercamos algo al Paraíso...⁸³

Asimismo, destacan una serie de comentarios en los que el fotógrafo se muestra sensible a las “ofensas a España”, como las que aparecen constantemente en la prensa:

... La hay lata, muy lata [...] para poner a la España antigua y moderna, a los españoles colectiva, parcial e individualmente, y a todo lo que tenga que ver con la madre patria como “ropa de Pascua” y esto todos los días del año, a contar desde el tiempo de los ilustres Bolívar y San Martín...⁸⁴

Para el propio Jiménez de la Espada, su compañero ha tomado como modelos al escritor neogranadino [José María] Samper y otros americanos cuando hablan de España.⁸⁵ José María Samper (Colombia, 1828-1888) es autor de un interesante libro de viajes a Europa⁸⁶, en el que se incluye España, así como muchos otros textos. Su obra destaca por su crítica a la herencia española. Así, por ejemplo, en sus conclusiones sobre su viaje a España, Samper afirma:

... La sociedad española es asombrosamente inteligente, y los grandes talentos nacen allí donde quiera. No he visto clase ninguna en España que se asemeje en nada a los paisanos de Francia (los del Centro y los Pirineos sobre todo), cuya imbecilidad solo es comparable a la de los indios de las altiplanicies andinas. ¿Pero de qué sirven esa inteligencia clara, ese buen sentido y esa penetración sagaz que distinguen al pueblo

⁸³ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico, Valparaíso, 4 de febrero de 1864”, 167.

⁸⁴ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico, Valparaíso, 4 de febrero de 1864”, 167.

⁸⁵ MARCOS JIMÉNEZ DE LA ESPADA, [Carta abierta a Castro y Ordóñez], *La Voz de Chile, Diario de la Tarde*, 22 de enero de 1864, en LÓPEZ-OCÓN, PÉREZ-MONTES eds, *Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898): tras la senda de un explorador*, 197.

⁸⁶ José María SAMPER, *Viajes de un colombiano en Europa* (París, Imprenta de E. Thunot y C^a, 1862), VI parte, capítulo VI, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/14329/pg14329-images.html> (consultado el 2 de abril de 2018)

*español? La viciosa enseñanza pública, las mil trabas profesionales, la opresión brutal que pesa sobre la prensa, y la intolerancia religiosa (abyecta respecto de la Corte romana) anulan las ventajas intelectuales que la naturaleza ha concedido a los españoles. Así, la gran masa popular es profundamente ignorante, en lo general; la clase media no está a la altura de su posición legal, ni comprende bien su papel en una monarquía constitucional; la nobleza es ignorante y superficial en su gran mayoría; el clero es incapaz de llenar su alto ministerio de una manera digna de la civilización actual; y la juventud, amordazada en el campo de la prensa, sin tribuna pública y agobiada por la organización de privilegio que tienen las profesiones liberales, se ve condenada a las vagas y nebulosas controversias y especulaciones de la filosofía alemana, la economía política puramente teórica y la literatura de folletines, futelezas y traducciones de poca monta y mal gusto...*⁸⁷

Tras una estancia breve en Quillota, donde disfruta de unos días felices y en calma, arremete nuevamente, en esta ocasión contra los peruanos, en relación a los denominados Sucesos de Talambó, que servirían de detonante para la Guerra del Pacífico:

*... Ya he visto que se saben en esa [ciudad] los crímenes cometidos contra unos vascos en Talambó, y que las autoridades peruanas ni siquiera han arrestado al criminal a pesar del buen deseo que dicen tiene el gobierno del país por satisfacernos. Esta gente nos tiene en poco y se hace preciso se les enseñe su deber de algún modo...*⁸⁸

La serie conocida como “Cartas no científicas” se inicia precisamente en Valparaíso con motivo del desembarco de la comisión y el inicio de las hostilidades por parte de la escuadra. Esta primera carta de la serie, que finalizará en Nueva York, se caracteriza por elevar aún más el tono y por el uso de un lenguaje muy apasionado. Cierta desorden compositivo otorga al texto un aire espontáneo y directo. La carta constituye una crítica feroz a las repúblicas americanas, como si el fotógrafo “se quitara la máscara” y expresara Abadie sus auténticas opiniones y sus dudas sobre el proyecto pan hispanista de aproximación a las repúblicas americanas que animaba la expedición. Posiblemente los graves acontecimientos causaron en el fotógrafo una gran agitación y, ya disuelta la

⁸⁷ SAMPER, *Viajes de un colombiano en Europa*, VI parte, capítulo VI.

⁸⁸ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico: República de Chile, Quillota, 23 de febrero de 1864, Nueva Iberia”, *El Museo Universal*, 27 de mayo de 1864, 172.

expedición, inició una serie de crónicas personales, de las que ésta sería la primera entrega. Por otra parte, la atención que presta a su trabajo como periodista parece responder al enorme interés que suscitaban aquellos acontecimientos, que él podía narrar desde un punto de vista privilegiado dada su calidad de testigo. Sin embargo, el fotógrafo también menciona la inacción a la que se veía sometido pues, según relata, no le era posible durante aquellos días de agitación realizar fotografías "...pues creerían que levantaba planos para la reconquista, absurda idea..."⁸⁹

En continuación al discurso que había emprendido en textos anteriores, relata las reacciones a la ocupación de las Islas de Chincha:

... bueno será que sepan Uds la agitación que en estos países han producido los acontecimientos del Perú, en los que hemos acabado de palpar el odio, todo el rencor que guarda la América para la noble España...

[...]

*... en los actuales momentos en los que han tirado la máscara se muestra toda la animadversión de que están poseídos para con nosotros...*⁹⁰.

El oficial Navarro y Morgado también se hace eco de las reacciones violentas contra los españoles, más virulentas en Chile que en Perú, y critica incluso la actitud de los residentes españoles.

... El Sr. D. Salvador de Tavira, Ministro de España en aquella república, en vista de la actitud del populacho juzgó prudente retirar de la puerta de la legación el escudo y la bandera española por temor de que fuesen ultrajados; pidió con este motivo explicaciones al gobierno sobre el significado de aquellas demostraciones [...] el vicecónsul ha comunicado varias noticias relativas a ataques que se proyectan... que prueban que la excitación de Chile ha sido y es aún mayor que en el Perú.

*No pasaré adelante sin detenerme de considerar la desalentada y despreciable conducta de la mayor parte de los españoles residentes en Chile...*⁹¹

⁸⁹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Cartas no científicas", Valparaíso, 31 de mayo de 1864", 243.

⁹⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Cartas no científicas", Valparaíso, 31 de mayo de 1864", 243.

⁹¹ AMN, signatura AMN 0363, Ms. 0808/000. JOAQUÍN NAVARRO Y MORGADO, *Diario de Navegación de la fragata "Triunfo"*, 105-106.

Sin embargo, creemos importante señalar que la actitud de ambos hombres ante estos hechos es significativamente diferente. Navarro y Morgado concluye, en la misma línea que las instrucciones originales del proyecto:

... Es... importante variar de política, o al menos de la que seguimos nosotros, separatista y aviesa, antes al contrario cultivar estrechas relaciones de amistad con pueblos tan identificados con nosotros por tradiciones de raza, de religión y de costumbres, en pueblos en que por más que se diga no nos faltan simpatías aunque hagamos cuánto de nuestra parte depende no sólo para destruirlas sino para crear el oportuno sentimiento, simpatías que hábilmente fomentadas contribuirían a un resultado que la América y la España sensata anhelan...⁹²

Y, en efecto, esta parece ser la línea que creían seguir todos los componentes de la escuadra, según se desprende del relato del joven Bustamante y Quevedo con relación a un atentado contra intereses españoles por parte de la marina francesa en tierras peruanas:

Mi querida mamá:

En este puerto [El Callao] [...] tuvimos un episodio [...] Cuando ya estábamos doblando vimos un buque español que salía y enseguida que nos vio puso la bandera en forma de pedir auxilio y hechó [sic] un bote al gua que se dirigió a él y nos hizo señas de que le siguiéramos [...] Al poco rato ésta [la “Resolución”] nos hizo señal de cargar toda la artillería con bala, lo que hicimos, y entramos en el puerto seguidos del buque mercante [...] parece ser que el capitán de ese buque se había comprometido con el gobierno peruano a introducir en la república 10.000 polinesios y los franceses que tienen aquí dos fragatas... había amenazado al gobierno para que rompiesen ese contrato, que las islas de donde los sacan creo que están bajo protectorado francés. Y el gobierno no tuvo más remedio que romper el contrato, pues tenía que ceder a la fuerza. Y el almirante francés dijo que el primer barco que viniese con polinesios lo hechaba [sic] a pique. Lo cierto es que el mismo día que entramos entró también ese buque no sabía nada de lo que había pasado y enseguida que llegó le avisaron de tierra que se fuese... y entonces salió pues la corbeta francesa. Ya estaba encendiendo la máquina...

⁹² AMN, NAVARRO Y MORGADO, *Diario de Navegación de la fragata “Triunfo”, 105-106.*

*pero al vernos venir con el barco apagó su máquina y al mismo tiempo de entrar salieron el almirante de la corbeta [...] Aquí con eso hemos dado un gran golpe pues los peruanos se creían que nosotros veníamos aquí a hacer la guerra y que el general traía instrucciones secretas sobre el Perú y cuando han visto que no sólo veníamos con miras pacíficas sino a dejar bien puesto nuestro pabellón hemos dado en la cabeza al almirante francés...*⁹³

Los comentarios apasionados de Castro, por el contrario, hacen uso del sentimiento patriótico y parecen invalidar el proyecto de acercamiento amistoso de corte pan hispanista que el comisionado había defendido anteriormente y que de hecho animaba la expedición. Quizá se trate de lo que Navarro y Morgado definiría como “falso patriotismo” en sus textos⁹⁴. En el discurso del fotógrafo llama la atención cómo, al contrario que el militar, afirma que los americanos negaban sus raíces hispánicas y se declaraban descendientes de los indígenas.

*... Por estas tierras está de moda el hacerse sus moradores descendientes de los caciques, y en el Perú de los incas. Así se les oye decir con énfasis: “Esos invasores sedientos de oro y de botín (los españoles) aprisionaron a nuestro inca Atahualpa”...*⁹⁵

A estas afirmaciones añade el fotógrafo:

... Ni a sus padres y abuelos pueden amar estos corazones de la virgen América. Llegan hasta a decir que si supiesen cuál era la vena suya por la que circula la sangre española se la abrirían...

[...]

*... Los jóvenes chilenos dicen que es una mengua tener un padre español, y ellos se llaman Ramírez, García, Rodríguez, todos nombres españoles. ¿Puede darse más falta de entendimiento? ¡Escupen al cielo!...*⁹⁶

⁹³ AMN, signatura 1412-000. JOAQUÍN BUSTAMANTE Y QUEVEDO a su madre, El Callao, 12 de julio de 1863.

⁹⁴ “... Se infiere que el gobierno del Perú no tomará actitud determinada en la cuestión pendientes hasta la reunión de las cámaras [...] pocos días después corresponden contestaciones del gobierno de Madrid [...] para cuya época es probable que esta situación varíe. Este es el vivo deseo de todos, así como también el de que la solución sea satisfactoria. Hay entre nosotros muchos que están extraviados por el más falso patriotismo...”. En: AMN, NAVARRO Y MORGADO, *Diario de Navegación de la fragata “Triunfo”*, 118b.

⁹⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas”, Valparaíso, 31 de mayo de 1864”, 243.

⁹⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas”, Valparaíso, 31 de mayo de 1864”, 243.

La ignorancia y el menosprecio de los americanos hacia España es manifiesto para el fotógrafo:

*... Parece que no leen y que no saben que tenemos arquitectos, escultores, pintores, plateros; que hay ciencias naturales, puesto que se envía una comisión de profesores a estudiar y, en fin, que tenemos ejército y marina...*⁹⁷

Este menosprecio es descrito a través de la cita textual de los periódicos locales, lo que le otorga más autoridad, como en el siguiente párrafo:

*... Pero aquí, amigos míos, toma la palabra don Adolfo Murillo⁹⁸, tampoco éste descendiente de caciques por la pinta...: “¿Y qué nos traerá España? ¿Sus artes? No las tiene”-miren Uds qué osadía-. “¿Sus adelantos? Harto adelantados estamos para recibir lo que ella no puede darnos. No queremos ni sus preocupaciones ni sus conventos... ni sus cartillas ni catones, ni la corrupción de sus cortes y menos sus príncipes fanáticos”...*⁹⁹

En general, se podría decir que el discurso de Castro está lleno de desilusión y de desprecio hacia las repúblicas sudamericanas, posiblemente como respuesta al odio que decía haber sentido como español en aquellas tierras en momentos de desencuentro¹⁰⁰. Así, por ejemplo, continúa su crítica hacia Chile con el relato de los siguientes acontecimientos, que describen un país violento y sin cultura democrática en el que las masas son fácilmente manipuladas a través de la prensa local:

... La misma fue recibirse esta noticia, que se hizo sentir una sorda agitación que no me admiró y que preveía que se aumentaría, habiendo sido testigo ya de las ruidosas y ridículas manifestaciones contra los franceses en el año pasado, y las escandalosas habidas últimamente con motivo de las elecciones de los diputados y municipales, en las que los vencedores, partido del gobierno, se han permitido hasta apedrear las casas de los ciudadanos vencidos de distinta opinión, tanto aquí como en la capital y ¡viva la

⁹⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas”, Valparaíso, 31 de mayo de 1864”, 243.

⁹⁸ Posiblemente el médico y político chileno Adolfo Murillo Sotomayor (Santiago, 1840-1899).

⁹⁹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas”, Valparaíso, 31 de mayo de 1864”, 243.

¹⁰⁰ El caso de los Estados Unidos es diferente pues, como se verá en el capítulo relativo a California, Castro también es crítico pero sin duda da muestras de admiración por el progreso norteamericano.

libertad! Con tales antecedentes, figúrense ya el nublado que se nos venía y que su odio iba a estallar ruidosamente...

[...]

En Santiago [...] la prensa entera se desató en injurias espantosas contra España desde los tiempos más antiguos hasta nuestros días y, a pesar de recomendar la magnanimidad y el respeto a los españoles residentes, por lo bajo se incitaban los odios y hasta se aconsejaba una San Bartolomé de españoles...

[...]

... Repito y lo digo de corazón: si vinieran por este continente los republicanos, no digo españoles sino europeos, verían lo que es una república en América. ¡Que vengan y vean en las haciendas del campo al trabajador castigado en el cepo como yo lo estoy viendo! Y sólo por el capricho, por la voluntad feudal del amo. ¿Y esto es república? ¡Mentira! Que vean el ejército formado por levas entre la gente del pueblo y que no se coge al que viste levita, éste nace para mandar. La quinta es más liberal.

Quien, como yo, los ha visto en sus elecciones puede decir lo que ocurre. ¡Qué barullo! ¡Qué escándalo! El partido vencedor insulta, apedrea al vencido, y se dan mueras hasta a las señoras y señoritas por las calles; los hombres, beodos de “chicha” van disparando cohetes y petardos convirtiendo las poblaciones en una báquica orgía. Esto son estas repúblicas... y ésta es oro... que en las demás ni hay gobierno, ni hacienda, ni menos artes ni Ciencia...¹⁰¹

Para el fotógrafo, el problema no son las relaciones hispano-americanas, sino la propia América. Así, afirma:

... los comerciantes españoles... se les denuncian y son hasta amenazados en “La Patria” y “El Ferrocarril”, periódicos los más furiosos en esta cuestión que se expresan indecorosamente. Estos dos papeluchos no tan sólo odian a los españoles sino que también la emprenden contra todos los extranjeros en general, la cuestión no es sólo de España, hoy día es Europa y América, pues se cree esta última ya en el apogeo de su grandeza detestando todo lo europeo e insultando a sus gobiernos llamándoles “bribones, carcomida y corrompida Europa”, etc, etc...¹⁰²

¹⁰¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas”, Valparaíso, 31 de mayo de 1864”, 243.

¹⁰² CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas”, Valparaíso, 31 de mayo de 1864”, 243.

Es significativo que, aunque en un tono harto diferente, la narrativa oficial del viaje apoye la tesis de una América poseída por un desmesurado sentimiento de grandeza, si bien la lectura es distinta:

... Existen hoy en Chile casi todas las innovaciones europeas [...] esa prosperidad, y el ver que las otras repúblicas sud-americanas son realmente inferiores a ella, ha producido en la clase ilustrada un excesivo amor propio; no se contentan con pregonar que su país sea el más adelantado de la sección española en Sud-América, sino que llegan hasta a figurarse que sólo Francia e Inglaterra pueden competir con ellos. Tan exagerada vanidad es sin duda la causa de las complicaciones desagradables que tenemos hoy con aquel hermoso país...¹⁰³

Personalmente, los hechos parecen superar al fotógrafo, que afirma emotivamente:

... españoles bandidos, asesinos, vetustos, y todo el diccionario insultante. Así, amigos, no veo la hora de verme fuera de la virgen del mundo, tema principal de estos desordenados renglones, pero que llevan el sello de la tristeza y el disgusto de que me hallo poseído...

[...]

... Con que, juzguen Uds qué de diversiones tenemos en el Pacífico, donde no nos dejan pacíficos, sino que nos revuelven la bilis teniendo que oír, ver y callar...¹⁰⁴

Posiblemente muchos de los hechos relatados por el fotógrafo eran ciertos, tal y como viene a demostrar la narrativa oficial del viaje. Sin embargo, su naturaleza emotiva y quizá frágil condicionó sin duda la interpretación de los acontecimientos.

Para concluir, uno de los últimos párrafos de su primera carta no científica nos deja entrever la solución al problema que cree ver el fotógrafo, una solución que permitiría a los emigrantes españoles vivir en suelo americano: "... [que se] haga comprender a esta gente que España es fuerte y no sufrirá ultraje alguno..."¹⁰⁵. En otras

¹⁰³ MANUEL ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la comisión Científica enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años 1862 a 1866 acompañada de dos mapas, de la enumeración de las colecciones que forman parte de la exposición pública* (Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1866), 41-42.

¹⁰⁴ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Cartas no científicas", Valparaíso, 31 de mayo de 1864", 243.

¹⁰⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Cartas no científicas", Valparaíso, 31 de mayo de 1864", 243.

palabras, el fotógrafo parece apoyar el proyecto militar de la escuadra, una política de prestigio, pero también quizá de fuerza en caso de necesidad.

A modo de conclusión, se podría argumentar que las crónicas de Castro, que se publican en tres periodos distintos del viaje, adquieren paulatinamente mayor importancia, un carácter más personal y apasionado, y parecen alejarse paulatinamente del objetivo pan hispanista.

Más allá de la narración de los acontecimientos de la expedición, Castro desea entretener a sus lectores y sus textos adquieren tintes de espectáculo. Continúa describiendo los lugares que visita y la historia de la expedición, pero sus textos destacan, sobre todo, por sus aportes propagandísticos y, finalmente, por su discurso personal que aflora con el paso del tiempo. Durante su primera estancia, sus crónicas todavía subrayan el pasado común que une a España y a los jóvenes países de América, como afirmando el proyecto pan hispanista. Sin embargo, también es visible la desilusión, que desembocará poco a poco en una crítica abierta. La joven república chilena no sólo olvida sus raíces españolas sino que es un país inmaduro y sin ideas que imita burdamente a la gran Europa, según afirma. Durante su segunda estancia, Castro se muestra más apasionado y reconoce que sus opiniones personales le han causado problemas, pero ello no impide que continúe adelante con sus reflexiones. Sigue adelante con un discurso crítico, para el que incluso busca apoyos que le presten autoridad como la obra del primer presidente del Perú, José de la Riva-Agüero (Pruvonena), y denuncia no sólo la corrupción sino la (falsa) igualdad que reina en las nuevas repúblicas, sólo existente sobre el papel. Su última serie de “cartas no científicas”, una vez disuelta la comisión, constituye el momento cumbre de una tendencia que se venía advirtiendo a lo largo de sus dos etapas anteriores. Más personal y emotivo y con un estilo desordenado que le da cierta frescura y espontaneidad a sus escritos, denuncia el odio de los americanos hacia España y su rechazo hacia todo pasado que pudiera unirla a ella, lo que parece invalidar el proyecto pan hispanista y los objetivos de la expedición. Existen puntos en común entre las crónicas de Castro, la narrativa oficial del viaje de Almagro y el diario de operaciones de Navarro y Morgado. Los dos comisionados coinciden al afirmar que el problema es América, que Chile está penetrado de un sentimiento de grandeza que es irreal. Asimismo, el fotógrafo coincide con Navarro y Morgado en la narración de los violentos acontecimientos que se vivieron en Chile tras la ocupación de las Islas de Chíncha. Sin embargo, como ponen de relieve las conclusiones del militar, la apreciación de todos estos hechos es diferente en cada uno de los actores. Así, mientras Navarro y Morgado aboga, a pesar de todo, por una política

pan hispanista Castro, afectado emocionalmente, aboga por "... [que se] haga comprender a esta gente que España es fuerte y no sufrirá ultraje alguno..."¹⁰⁶, lo que sugiere quizá una "política de cañoneras".

Valparaíso

Castro y sus compañeros expedicionarios Martínez y Sáez y el cirujano taxidermista Puig y Galup arribaron en Valparaíso el 9 de mayo de 1863 sobre las ocho de la tarde.¹⁰⁷ La llegada tuvo lugar por la noche por lo que sólo pudieron divisar las luces de la población, según comenta el fotógrafo en sus crónicas.¹⁰⁸

La población es descrita por Almagro en la narrativa oficial del viaje con las siguientes palabras:

*... Valparaíso es el principal puerto de la república. Consta de 70.000 habitantes, todos blancos, dominando el elemento extranjero, sobre todo el inglés. Su rada, mal abrigada de los vientos del N., recibe constantemente gran número de buques que acarrearán variadas y valiosas mercancías. Su proximidad a la capital y el estar cerca del Cabo de Hornos hace que todos aquellos procedentes de Europa vayan allí con preferencia a los otros puertos del Pacífico...*¹⁰⁹

La descripción de Castro contrasta con la anterior y se centra en su orografía:

... A la mañana siguiente subí al puerto y vi la población, que está sobre los cerros, pero cerros de arena y roca, de color rojizo, con infinidad de edificios y casas muy pintorescas.

*La construcción general es de mucha madera a causa de los temblores de tierra algo frecuentes; en la rada abierta al norte se hallan siempre fondeados gran número de buques de comercio...*¹¹⁰

¹⁰⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Cartas no científicas", Valparaíso, 31 de mayo de 1864", 243.

¹⁰⁷ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 113.

¹⁰⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "La Expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863, 237.

¹⁰⁹ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la comisión Científica*, 42.

¹¹⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "La Expedición Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863, 237-238.

Las breves descripciones de los lugares, acompañadas por extensos comentarios de carácter personal, incitaron al editor de *El Museo Universal* a solicitar descripciones más extensas al fotógrafo, según él mismo explica en una de sus crónicas.¹¹¹ Esto quizá apoya la teoría de que cuando se incluyeron textos de otros autores, como se ha visto en capítulos anteriores, posiblemente fuera obra del director de *El Museo Universal*, no demasiado satisfecho con las crónicas de Castro, un tanto generales y subjetivas, apoyándose en muchas ocasiones en escritos publicados por el mismo editor. Castro contesta a esta petición con una descripción algo más amplia de la ciudad, que se incluye a continuación:

... Valparaíso es una población asentada sobre cerros a la orilla del mar, su vegetación es escasa; la población vista desde la rada es desagradable y sus construcciones se confunden con el color terroso de sus cerros. Está dividida en dos barrios, el del Puerto y el del Almendral. Puede decirse que la población se reduce a una calle como de una legua¹¹² de extensión de Este a Oeste; las demás son callejuelas cortadas por barrancos y quebradas; entre ellas la más bonita es la del Arrayán. Respecto de edificios nada he encontrado de notable pues la construcción es de madera a causa de los temblores de tierra tan frecuentes por desgracia, [que] hacen que nunca se construya con lujo y ostentación. Tiene un regular teatro en el que la Filarmónica... tuvo un baile al que fuimos invitados...¹¹³

La comisión visitó Valparaíso en dos ocasiones distintas, pero Castro no dedicó más descripciones a la ciudad que éstas, realizadas durante su primera estancia, entre los meses de mayo y junio de 1863.

El *corpus* de imágenes de Valparaíso es muy amplio y como método de trabajo se ha optado por identificar una serie de temas que se analizarán separadamente sin atender a su posible cronología, muy difícil de investigar.

¹¹¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, julio 4 de 1863", 307.

¹¹² Una legua española se corresponde con 4,8 kilómetros.

¹¹³ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, 1º de julio de 1863", 307.

La rada de Valparaíso

Se ha estimado que existe un conjunto de siete imágenes que vienen a describir la rada de Valparaíso y algunos de los edificios más emblemáticos del puerto de dicha ciudad. En primer lugar, la rada aparece descrita en la imagen FD1330, cuyo negativo se conserva en el Museo Nacional de Ciencias Naturales si bien no asociado a Valparaíso. Esta imagen, aunque se conserva su negativo, podría ser quizá considerada obra de un estudio local por su carácter un tanto singular. A esta opinión contribuiría el aspecto viñeteado que resulta realmente excepcional en el contexto de la colección.¹¹⁴ La imagen representa la rada con la ciudad al fondo, pero en realidad muestra una masa de personas en las playas así como un gran número de barcas en sus proximidades, un clima de expectación que sugiere que fue tomada durante algún acontecimiento especial, quizá las horas posteriores a un naufragio¹¹⁵ o el gran incendio de Valparaíso de 1858, que se sabe que fue fotografiado por Chaigneau¹¹⁶. Por su parte, las imágenes ACN000/005/076 y ACN000/004/067 se complementan y permiten observar la rada y parte de la ciudad de Valparaíso. Aunque no concebidas como una panorámica, muestran sin embargo una visión completa de la rada y la ciudad desde prácticamente el mismo lugar. Las barcas que se aproximan a la playa sugieren que ambas imágenes fueron tomadas con escasos minutos de diferencia y posiblemente por el mismo fotógrafo. La última imagen, con un positivo montado sobre soporte secundario con sello del estudio de Chaigneau, nos permite sugerir que ambas imágenes son posiblemente obra del fotógrafo francés. Con todo, es necesario puntualizar que se ha observado la existencia de imágenes muy similares aparentemente tomadas por distintos fotógrafos, quizá trabajando juntos, como es el caso ya mencionado de Chaigneau y Thomas Columbus Helsby para los retratos del patagón Juan Caballero o Enni. Otras dos imágenes se centran en los almacenes fiscales,

¹¹⁴ Este tipo de viñeteado parece relacionado con ciertas lentes de los primeros años de la fotografía (por ejemplo la Petzval), y no aparece reflejado en imágenes de Castro. Por tanto, el viñeteado podría sugerir que esta imagen fue tomada con otro equipo fotográfico, posiblemente por un fotógrafo local.

¹¹⁵ "... *Nunca pasa un invierno sin que ocurran tales accidentes [...] Cada ola nos acercaba más los buques destinados al naufragio. Por fin se aproximaron a las rocas, en cuyas cimas se habían reunido densos grupos de espectadores que observaban la escena con muy diferentes sentimientos [...] Para el populacho, que abunda excesivamente en Valparaíso, esta escena era una fiesta, y es posible que sin la presencia del poder público se hubieran manifestado allí abiertamente las pasiones más detestables; incapaz de dominar a la codiciosa masa con la fuerza de que disponía, el gobernador de la ciudad había aceptado la ayuda de buques de guerra británicos...*". EDUARD POEPPIG, "Crónica sobre los temporales y naufragios de Valparaíso", *Un testigo en la alborada de Chile (1826-1829)* (Santiago de Chile: Editorial Zigzag, 1950), 80-82, en MARCELO URZÚA DUARTE, *Fragmentos de mar: Valparaíso, puerto de naufragios* (Valparaíso: Editorial Puerto Alegre, 2010), 65.

¹¹⁶ La fecha aproximada de producción de la fotografía, con un aspecto primitivo, sugiere también que esta imagen podría aludir a uno de los incendios que asolaron Valparaíso en la década de 1850. Las similitudes son obvias a la vista de un grabado del incendio de 1845 que figura en el conocido *Atlas de la Historia Física y Política de Chile* de Claudio Gay.: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/atlas-de-la-historia-fisica-y-politica-de-chile-tomo-primero--0/html/ff86cb7a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_40.htm (consultado el 19 de mayo de 2016)

con el cerro Artillería detrás, y permiten observar el abundante tráfico marítimo de este puerto, al que Almagro hace alusión en la narrativa oficial del viaje tal y como ya se ha visto. El negativo ACN000/004/064 cuyos positivos se encuentran representados en las colecciones de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás y el Museo Nacional de Antropología, muestra los mencionados almacenes fiscales, que serían destruidos por la Escuadra del Pacífico durante el bombardeo de Valparaíso, y el abundante tráfico. La imagen muestra también dos rasgos a tener en cuenta: una signatura grabada en la emulsión del negativo (parte superior derecha) que aparece invertida y la huella de una etiqueta de papel (esquina inferior izquierda), rasgos que como se ha visto permitirían posiblemente atribuir esta imagen a un fotógrafo local, más concretamente a Chaigneau. En cuanto a la imagen ACN000/004/065 [fig. 5.6.13], es muy rica en información, pues aporta además una imagen del edificio de la Bolsa de Comercio y el antiguo muelle para pasajeros al que parece aproximarse un moderno vapor de ruedas. Se trata sin duda alguna de una imagen emblemática de progreso de la ciudad de Valparaíso pues concentra en una sola vista la imagen de algunos de los edificios que mejor expresaban la riqueza de la nación y el tráfico marítimo, concretamente el de pasajeros, quizá en alusión a la recepción de emigración. Del negativo, atribuido por características técnicas a Chaigneau, también se conserva una copia sobre papel laminado original de color marrón de dimensiones 23,6 x 31,5 cm similar al de otras imágenes del fotógrafo y que podría sugerir su pertenencia original a un álbum,¹¹⁷ posiblemente de vistas de Valparaíso. El interés por los Almacenes Fiscales no termina aquí, pues existen dos fotografías más que parecen complementar con detalle estas instalaciones. El positivo ACN002/041/292 *Almacenes Fiscales y Arsenal*, sobre soporte secundario y con un característico formato de esquinas redondas en la parte superior, sugiere sin duda un origen ajeno a la comisión, especialmente si se tiene en cuenta que no se conserva su negativo. El estilo de la imagen, en la más pura tradición topográfica, resulta además muy diferente al de Castro. En cuanto a ABGH000/120/414-ABGH000/120/415, parece completar este pequeño reportaje con un pequeño muelle, que podría ser el que se localizaba en las proximidades de los Almacenes Fiscales según se aprecia en la imagen ACN000/004/065. El segundo positivo de esta imagen deja ver que el negativo se partió; Castró lo transportó hasta Madrid, donde parecía que había desaparecido hasta que sus fragmentos fueron devueltos por el restaurador Miguel Ángel Martín en la primera década del siglo XXI

¹¹⁷ AMNCN, HERRERA GARRIDO, "Conclusión del fondo de positivos de la expedición al Pacífico", 3, 12.

(ACN/PNI017). Parece poco probable, sin embargo, que si en efecto se trata de los muelles próximos a los Almacenes Fiscales, Castro se desplazara hasta allí con su equipo para realizar una única imagen; como hemos visto a lo largo del viaje, el fotógrafo optimizaba el transporte de su equipo realizando múltiples vistas de un solo lugar. Lo que todas estas imágenes parecen aportar es una voluntad por describir con todo detalle la rada de Valparaíso al completo así como un interés especial por sus edificios más emblemáticos, concretamente los Almacenes Fiscales y Arsenales. Este interés no es casual, especialmente si se tiene en cuenta que durante el Bombardeo de Valparaíso (1866) estas instalaciones fueron especialmente castigadas por la marina de guerra española al mando de Casto Méndez Núñez. Como explica Víctor Larraín Zelada, los Almacenes Fiscales de la Aduana estaban "... destinados principalmente al manejo de las mercaderías a granel para ser comercializadas en el exterior y como depósito transitorio de las cargas llegadas desde el extranjero para su posterior distribución dentro de Chile..." convirtiéndose a Valparaíso, hasta entonces un villorrio, en uno de los principales puertos en el Pacífico antes del advenimiento del Canal de Panamá.¹¹⁸ Por su parte, la Bolsa de Comercio, que de manera simbólica daba la bienvenida a los pasajeros recién llegados a la ciudad, "... agrupó todo el interés comercial y se convirtió en el lugar para hacer y cerrar negocios entre mineros, comerciantes, banqueros y exportadores"¹¹⁹ de este gran puerto. Siendo Valparaíso el principal puerto del país y el escogido con preferencia para los buques procedentes de Europa, tal y como comentaba en la narración oficial Almagro, es fácil comprender por qué la comisión reunió estas imágenes. Pues, en efecto, ninguno de estos ejemplares parece obra de Castro que, por el contrario, sí había fotografiado las aduanas de muchos otros puntos del itinerario como Bahía de todos los Santos.

Valparaíso a vuelo de pájaro

De la misma manera, existe un conjunto de imágenes que trataban de describir la ciudad de Valparaíso. Se trata de seis fotografías, cinco de ellas presumiblemente del estudio de Chaigneau y una sexta con una etiqueta en la esquina superior derecha que sugiere también un origen ajeno a la comisión. Las imágenes ACN000/012/208 [fig.

¹¹⁸ Véase: VÍCTOR LARRAÍN ZELADA, "Edificios del centro de abastecimiento (v). Patrimonio arquitectónico y su relación con la historia militar y económica de Chile", *Revismar*, n. 4 (2012): 383-393.

¹¹⁹ DAVID J. WOODS, *El bombardeo del paraíso* (Santiago de Chile: RIL Editores, 2013), 44.

5.6.14] y ACN000/009/141 [fig. 5.6.15] muestran una vista a vuelo de pájaro de la ciudad de Valparaíso y la rada al fondo. Destaca dividiendo la imagen una amplia vía de comunicaciones que vertebra la ciudad y que no es otra que el estero de las Delicias, actual avenida Argentina, principal vía de acceso. El estero de las Delicias tocaba a su fin en la estación Barón, y por tanto esta vía de comunicaciones de la fotografía representa asimismo el ferrocarril, uno de los más antiguos de América Latina y sin duda un importante símbolo de prestigio del Chile del XIX. Es posible que no exista otra imagen más popular de Valparaíso en la época, a juzgar por las múltiples versiones que se conservan, desde el *Atlas de la Historia Física y Política de Chile* (1854) de Claudio Gay, en cuyo grabado la ciudad está aún por desarrollar, hasta el trabajo de Chaigneau (autor de ACN000/009/141) y Eugenio Maunoury [fig. 5.6.16]¹²⁰. La prensa de la época también demuestra interés por esta vista, que aparece reproducida no sólo por *El Museo Universal* [fig. 5.6.17] sino por *Chile Ilustrado*.¹²¹ La imagen de Eugenio Maunoury aporta una información adicional que nos permitiría adivinar que se trata del Camino de San Pablo, la más moderna vía de comunicación entre Valparaíso y Santiago en aquella época. Se trata, por tanto, de una imagen particularmente rica en información, pues representa no sólo una vista de pájaro de la ciudad de Valparaíso y su rada sino de sus principales vías de comunicación. Este grupo de dos imágenes plantea además un interesante problema, el de la autoría, pues si bien la imagen ACN000/009/141 tiene como autor a Chaigneau, según se desprende del sello en tinta sobre el soporte secundario del positivo CN002/042/141 [fig. 5.6.15], *El Museo Universal* establece claramente que la imagen como base del grabado es de Castro. Pero el grabado está basado en la foto de Chaigneau, según se desprende de los detalles más pequeños que hacen alusión a la estación del año en que fue tomada la imagen (los árboles, el caudal de agua) o al momento de la toma (los buques en la rada). Con todo, la imagen está editada como ocurre en la práctica totalidad de los grabados publicados por el *El Museo Universal*, desapareciendo parte del margen inferior y modificando algunas figuras e incluso incluyendo otras para aportar más vida a la escena. Sin embargo, el arbusto en la esquina inferior izquierda parece pertenecer a la imagen ACN000/012/208, tomada en el mismo lugar en el invierno austral, lo que podría sugerir que Castro envió las dos imágenes sin especificar que una de ellas

¹²⁰ [MAUNOURY], 40, *Vue générale de Valparaíso prise du chemin de la Zorra?, Andenken an Chile*

¹²¹ *Vista general de Valparaíso*, grabado, en RECARDO SANTOS TORNERO, *Chile Ilustrado, guía descriptiva del territorio de Chile, las capitales de provincia y de los puertos principales, obra adornada con 200 grabados en madera y diez litografías a dos tintas* (Paris, Imprimerie Lemercier, 1872), consultado el 26 de mayo de 2016, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100190.html>

era de Chaigneau. Queda por establecer así si la imagen ACN000/012/208 podría haber sido en efecto tomada por Castro. La época del año en la que los comisionados visitaron Valparaíso podría coincidir con la estación en la que parece haber sido tomada la fotografía (árboles desnudos, torrente con caudal de agua) y las medidas 25,0 x 31,0 cm fueron utilizadas tanto por el comisionado como por Chaigneau. La imagen ACN000/009/149 [fig. 5.6.18], representa el arroyo que atraviesa la quebrada y finalmente alimenta el molino a la derecha y se pierde cerca del estero de las Delicias a la izquierda en las imágenes anteriores. Parece tomada en algún lugar próximo, desde el mismo camino y en la misma época del año, lo que podría ayudar a defender la hipótesis de que Castro realizó allí dos fotografías. Sin embargo, sabemos que el fotógrafo de la comisión en principio no viajó a Santiago por este camino, según parece desprenderse de sus crónicas.¹²² Aunque este hecho no resulta concluyente, la medida de la placa (24,0 x 31,0 cm) tampoco era aparentemente utilizada por Castro (26,0 x 31,0 cm) y sí excepcionalmente por Chaigneau. Con todo, con los datos que se han podido recabar, es imposible establecer con certeza la autoría de esta imagen. Al margen de la autoría, las dos imágenes casi idénticas de la ciudad en dos estaciones diferentes del año junto a la del arroyo que recorre la quebrada junto al camino vistas en conjunto sugieren un tema de enorme interés para los comisionados: el agua. Como indica Alonso Vela-Ruiz, el abastecimiento de agua potable en el Valparaíso del siglo XIX constituyó un problema tan grave que en la década de los años sesenta se consideraba que "...sería causa de que esta población marche muy lentamente y de un modo imperfecto en su progreso material y que el aumento de su población sea contenido por la insalubridad e incomodidad de la vida de sus habitantes..."¹²³. El agua de Valparaíso se obtenía a través de los exiguos manantiales de las quebradas, los esteros y algunos pozos privados. Si el agua de los pozos era algo salada y en todo caso insuficiente para el vecindario, la procedente de las quebradas, donde los habitantes más humildes hacían mal uso de las vertientes, produjo un alto índice de fiebres tifoideas, disentería y otras enfermedades.¹²⁴

Por otra parte, las imágenes ACN002/043/293 y ACN000/005/008, aunque con un encuadre algo diferente, recogen la línea de la playa y describen El Almendral, la parte baja de la ciudad, barrio del que surge la torre de la iglesia de San Agustín, en la plaza de

¹²² CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, julio 4 de 1863", 307.

¹²³ Archivo Nacional, Archivo Municipal de Valparaíso, Documentos Varios, Vol. 31, n. 22 enero 1868, en ALONSO VELA-RUIZ P., "Iniciativas para abastecer de agua a Valparaíso, 1847-1901", *Revista Archivum*, vol. 5, n. 6 (2004): 214, 214-224, consultado el 17 de mayo de 2016, <https://docs.google.com/file/d/0B2bp8ygFxx8QdFVNCjloNXUwVzg/edit>

¹²⁴ VELA-RUIZ P., "Iniciativas para abastecer de agua a Valparaíso, 1847-1901", 214-216.

la Victoria. Especialmente en el caso de la segunda parece como si el fotógrafo hubiera querido subrayar el plano en cuadrícula del barrio y así la imagen de orden de esta parte de la ciudad. Y, de hecho, El Almendral era una iniciativa urbanística republicana y hacia 1860 se había convertido en el barrio de moda de la ciudad. Sin embargo, si algo caracteriza aún a Valparaíso es su crecimiento orgánico y su trazado impreciso, que contrasta con la planta en damero tan característica de la ciudad americana. En palabras de Recaredo Santos Tornero, autor de *Chile Ilustrado* (París, 1872), “la ciudad no tiene forma definida”.¹²⁵ En cuanto a la plaza de la Victoria, se localizaba sobre lo que había sido una plaza de toros y en el siglo XIX comenzó a destacar como lugar de reunión social. De hecho, cuando la banda de la escuadra ofreció un concierto en Valparaíso, como solía hacerlo en los puertos donde tocaba, lo hizo precisamente en esta plaza, produciéndose importantes tumultos.¹²⁶ Por su parte, los negativos ACN000/004/072 y ACN000/004/071 (firmado por Chaigneau), muestran una panorámica de la ciudad desde uno de los cerros. En conjunto permiten distinguir el barrio de San Francisco y Matriz, o barrio del Puerto, en el que destaca claramente la iglesia Matriz. Esta era la zona colonial de la ciudad, y la iglesia Matriz, aunque de factura moderna (construida entre 1837 y 1842), era la más antigua de Valparaíso. También similar, el positivo montado sobre soporte secundario ACN001/024/369 con sello del estudio de Chaigneau muestra alguna zona humilde de la ciudad y una quebrada al fondo.

Para concluir, este conjunto de imágenes, cuyo autor fue Chaigneau con la excepción de tres fotografías cuya autoría está aún por esclarecer, describe la ciudad de Valparaíso desde lo general a lo particular. La vista de pájaro de la ciudad y su rada, en la que destacan además sus principales vías de comunicación, fue sin duda la imagen más buscada a juzgar por la existencia de dos imágenes muy similares en las colecciones madrileñas. Esta opinión queda respaldada por su enorme popularidad entre los fotógrafos de la época y por el hecho de que incluso fue elegida para su publicación por *El Museo Universal*. La comisión adquirió imágenes de los barrios de El Almendral, que entonces se estaba convirtiendo en una de las zonas más lujosas de la ciudad, y del Puerto o San

¹²⁵ RECAREDO SANTOS TORNERO, *Chile Ilustrado, guía descriptiva del territorio de Chile, las capitales de provincia y de los puertos principales, obra adornada con 200 grabados en madera y diez litografías a dos tintas* (París, Imprimerie Lemercier, 1872), 120, https://archive.org/stream/gri_33125012897670/gri_33125012897670_djvu.txt (consultado el 26 de mayo de 2016)

¹²⁶ Bustamante y Quevedo narra una divertida riña entre españoles y ciudadanos de Valparaíso con motivo de un concierto de la banda de la escuadra: “... La otra vez que fue nuestra música a tocar a la plaza de la Victoria hubo un escándalo pues parecer ser que uno de los del pueblo se empeñó en tocar un instrumento. El músico le dijo que no, él entró que sí, y empezó a trompadas. Vino gente de ambos partidos y empezó la gorda. Los músicos arbolaron [sic] los pies de los atriles que son de hierro y empezaron a trancazos. En general salió de una casa en que estaba y se acabó la cosa...”. AMN, signatura 1412-000. JOAQUÍN BUSTAMANTE Y QUEVEDO a su madre, Valparaíso 30 de mayo de 1863.

Francisco y Matriz, de época de la colonia. Con relación a este conjunto existe una imagen que parece describir el cauce de agua que acompañaba el camino de San Pablo, y que junto a las dos vistas de pájaro de Valparaíso, tomadas en dos estaciones diferentes, sugiere el interés de los miembros de la comisión por el problemático abastecimiento de agua de la ciudad.

Vistas emblemáticas de la ciudad

Pero Valparaíso es descrito, sobre todo, desde las calles y las plazas de la ciudad, a juzgar por las numerosas fotografías que se conservan de sus lugares más emblemáticos. En primer lugar destaca un conjunto de tres fotografías que describen la plaza de la Victoria que, como hemos visto en fotografías anteriores, resultó de interés para los comisionados. Mientras una de ellas trata de captar una imagen general de la plaza (ACN000/004/070), las otras dos se centran en dos instituciones: el primer Teatro de la Victoria (ACN000/004/068) [fig. 5.6.19] y la iglesia de San Agustín (ACN000/005/074). Como destaca Luz María Méndez, la plaza colonial reflejaba la vida cotidiana y social de la población y, sobre todo, centralizaba el quehacer de las instituciones políticas, judiciales y eclesiásticas en sus respectivos edificios. Pero especialmente a partir de 1850 la plaza comienza a ser concebida como un lugar destinado al descanso, la recreación y el lucimiento personal aunque mantiene su funcionalidad en los aspectos cívico y sacro. De ahí que las plazas adopten los jardines cultivados, la iluminación o la música.¹²⁷ Como se puede ver en las fotografías, se ha instalado una fuente, y unos árboles jóvenes salpican la plaza. El primer Teatro Victoria, templo de la música y lugar para la sociabilidad, se refiere asimismo a la vida cultural de Valparaíso. Este teatro, que Castro define como “regular”¹²⁸, fue inaugurado en 1844, y albergaba óperas y otros eventos, como el baile al que la Sociedad Filarmónica invitó a los comisionados y oficiales de la escuadra¹²⁹. Castro relata cómo el baile duró toda la noche, sirviéndose en los intermedios refrescos y helados y a las tres de la madrugada un espléndido *buffet*.¹³⁰ En realidad, tal y como hemos visto a lo largo de este trabajo, el interés por la vida social y cultural de los pueblos

¹²⁷ LUZ MARÍA MÉNDEZ BELTRÁN, *Valparaíso, 1536-1986* (Santiago de Chile: Editorial Altazor, 1987), 23, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-98699.html> (consultado el 18 de mayo de 2016)

¹²⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, julio 4 de 1863”, *El Museo Universal*, 27 de septiembre de 1863, 307.

¹²⁹ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 114.

¹³⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, julio 4 de 1863”, 307.

americanos puede encontrarse a lo largo de todo el periplo a juzgar por la colección de fotografías en la que abundan imágenes de teatros, jardines o paseos. La iglesia de San Agustín, que con suma dificultad económica se venía edificando desde 1841, concluye la descripción de la plaza. Quizá los comentarios de Castro, que en general percibe las iglesias como otras construcciones de madera de escaso interés¹³¹, permitiría entender por qué no realizó más fotografías de Valparaíso. Una vez más, la vista general de la plaza y la iglesia de San Agustín aparecen ambas en el álbum de la Biblioteca Nacional de Francia, por lo que se podrían atribuir a Maunoury.¹³² En cuanto a la tercera foto, la del teatro, su autoría es algo dudosa pues las medidas (23,0 x 17,0 cm) son bastante excepcionales en todo el conjunto y apuntan a un origen local, quizá el estudio de Chaigneau tal y como aparece en muchos lugares de internet. No es la única plaza descrita por la colección, que también incluye una fotografía de la Casa de la Intendencia de Valparaíso (ACN000/004/063), en la plaza Sotomayor, así como una imagen de la aldea calle Cochrane (FD1321), donde se ubicaban algunos importantes hoteles de la ciudad. El interés de la Casa de la Intendencia como edificio emblemático podría radicar en el hecho de que había albergado la aduana entre 1790 y 1855, lo que permitía comparaciones con los Almacenes Fiscales, profusamente representados en la colección, y daba idea del progreso de este gran puerto del Pacífico. Por otra parte, en el momento de la visita de los comisionados el edificio albergaba la Intendencia de Valparaíso, es decir, era sede del representante natural e inmediato del presidente de la República. Como tal, el Intendente Provincial era el órgano ejecutivo del gobierno regional y presidía el Consejo Regional. Además, el edificio albergaba al presidente de la nación en sus visitas al puerto. Por tanto, encarnaba una imagen del poder en la ciudad portuaria.

Cinco de las imágenes restantes describen diversas instituciones dispersas entre los diferentes cerros de la ciudad. Destaca la parada militar que aparentemente tiene lugar en unas instalaciones militares sobre el cerro Artillería (FD1404). La imagen sólo está representada por un positivo de la colección del Museo Nacional de Antropología que sugiere un origen ajeno a la comisión. Asimismo, destaca un presidio (ACN000/001/000) [fig. 5.6.20]. Aparentemente se trata de la ex cárcel que hoy en día constituye un atractivo centro cultural de la ciudad de Valparaíso. Ubicado sobre el cerro Cárcel, este lugar ya había servido a los colonizadores españoles como almacén de pertrechos militares con el

¹³¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, julio 4 de 1863", 307.

¹³² Véase: [EUGÈNE MAUNOURY], 70, *Valparaíso, Place de la Victoria*; 71, *Eglise San Agustín*, en [EU MAUNOURY], *Andenken an Chile*.

objetivo de defender la ciudad y a partir de 1806 se había ubicado allí su polvorín.¹³³ El polvorín, construido entre 1807 y 1809, fue una de las obras más caras y polémicas del Valparaíso colonial tardío; destinado a la defensa del puerto en las Guerras Napoleónicas, quedaría sin embargo sin uso, encerrado entre los muros de una cárcel.¹³⁴ Esta cárcel funcionaba ya desde 1844, aunque las instalaciones serían debidamente habilitadas para este uso en 1873.¹³⁵ A juzgar por los defectos que tenía el conjunto y que menciona Recaredo Santos Tornero en *Chile Ilustrado*, parece evidente que no se trata de una imagen de modernidad, pero quizá sí de una importante institución en un puerto “punto de reunión de la gente aventurera y ambulante que afluye a él”.¹³⁶ Una de las características más interesantes de esta imagen es que ha sido atribuida a Castro por Ellis et al.¹³⁷ También extramuros y aislado se alzaban los cementerios de cerro Panteón, que parece ser lo que la imagen ACN000/004/069 trata de representar a través de un mar de tejados desde lo que podría ser el primer Teatro Victoria. Otros dos cerros aparecen también representados en la colección: cerro Alegre (FD1337) [fig. 5.6.21] y cerro Concepción donde se encuentra la iglesia anglicana de Saint Paul’s (ACN001/023/366) [fig. 5.6.22] que, a juzgar por el título de la fotografía (*Capilla protestante, cerro de la Concepción*), era el objetivo del fotógrafo. Ambas imágenes se refieren, sin duda, a las comunidades extranjeras de la ciudad de Valparaíso, particularmente la británica, la norteamericana y la alemana. La iglesia de Saint Paul’s se había inaugurado pocos años antes de la visita de los comisionados, concretamente en 1858. Obra del ingeniero de ferrocarriles y arquitecto británico William Lloyd, la capilla se caracteriza por su sencillo estilo neogótico, por una parte expresión cultural de esta comunidad y por otra de su situación en un país donde aún no existía libertad de culto y la práctica religiosa distinta a la católica debía practicarse en la esfera de lo privado.¹³⁸ Esta es quizá la característica que más destaca la fotografía de la colección, en la que se puede observar el escarpado cerro, la iglesia de Saint Paul’s y algunas otras construcciones, todas ellas sencillas. Es necesario tener en cuenta que la pequeña iglesia sirvió durante muchos años tanto a la

¹³³ RODRIGO CAIMANQUE LEVERONE, “Parque cultural ex cárcel de Valparaíso”, (Memoria proyecto de título, Universidad de Chile, 2005), 24.

¹³⁴ MARCELO ZAMORA R., “Polvorín central de Valparaíso 1807-1809, Loma de Elías/ cerro Cárcel”, *Archivium*, vol. 4, n. 5 (2003), 101, 103, consultado el 19 de mayo de 2016, <https://docs.google.com/file/d/0B2bp8ygFxx8QMW5CU29wUFpfeUU/edit>

¹³⁵ CAIMANQUE LEVERONE, “Parque cultural ex cárcel de Valparaíso”, 24.

¹³⁶ SANTOS TORNERO, *Chile Ilustrado*, 133.

¹³⁷ ELLIS, FUENTES, GARCIA-GUINEA, ET AL, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865*, 64.

¹³⁸ MICHELLE PRAIN B., “La iglesia de Saint Paul’s de Valparaíso, patrimonio tangible e intangible de la era victoriana”, *Archivium*, vol. 5, n. 6 (2004), 174-175, consultado el 19 de mayo de 2016, <https://docs.google.com/file/d/0B2bp8ygFxx8QMVhibUtleDVzLW8/edit>

comunidad británica como a la norteamericana y germana, que hasta 1898 no dispuso de una iglesia luterana, y que era un importante lugar de reunión social para estas comunidades que celebraban allí no sólo bautizos, matrimonios o funerales sino que incluso albergaba aulas para la educación de los niños y salas de reunión para la formación integral de los jóvenes desde los ideales cristianos (YMCA), por mencionar algunos ejemplos.¹³⁹ Sin embargo, esta pequeña iglesia sin pretensiones era también expresión de una comunidad tan numerosa como poderosa. En efecto, una lista de suscriptores de 1869 permite observar que la iglesia contaba con el apoyo económico de algunas de las más importantes sociedades comerciales británicas y norteamericanas de la ciudad de Valparaíso.¹⁴⁰ A partir de 1825, cuando la importancia del grupo anglosajón en Valparaíso y en el norte minero se hace evidente, los comerciantes británicos incluso habían creado lazos familiares con las élites del poder nativas generando mayor riqueza e influencia.¹⁴¹ En cuanto a cerro Alegre, si bien en origen había sido morada de los primeros conquistadores españoles, en el siglo XIX era hogar de las comunidades británica y alemana, fundamentalmente. Se caracterizaba por sus bellos jardines, por el orden y por la limpieza, que contrastaban con el resto de la ciudad. La imagen que se conserva, de la que sólo existe un positivo en la colección del Museo Nacional de Antropología, muestra un estilo muy del gusto británico, y sin duda hace referencia a estas hermosas viviendas en las que estas comunidades vivían una vida aislada del resto de la población de Valparaíso. Mientras la imagen de la capilla protestante es obra de Chaigneau, según indica el sello en tinta sobre el soporte secundario de la fotografía, y posiblemente pertenecía a un pequeño álbum,¹⁴² *cerro Alegre* del que se conserva también su negativo aunque no debidamente clasificado (ACN000/010/159), es posiblemente una fotografía comercial de autor aún por identificar.

Asimismo, existen imágenes de otros importantes rasgos de la ciudad, el ferrocarril y la sanidad. De alguna manera relacionada con la influencia cultural ejercida por la comunidad británica, la imagen ACN000/012/199 [fig. 5.6.23], que perpetúa la imagen de la primera estación Barón sobre el estero de las Delicias, constituye una imagen del progreso de Chile. Un progreso en el que la experiencia de los ingenieros británicos

¹³⁹ MICHELLE PRAIN B. "Presencia británica en el Valparaíso del siglo XIX: una aproximación al legado institucional y cultural de la colonia británica en Chile", *Bicentenario, Revista de Historia de Chile y América*, vol. 6, n. 2 (2007): 10, 19.

¹⁴⁰ PRAIN B. "Presencia británica en el Valparaíso del siglo XIX", 10.

¹⁴¹ JACQUELINE GARREAU, "La formación de un mercado de tránsito: Valparaíso 1817-1848", *Nueva Historia, Revista de Historia de Chile*, vol. 3, n. 11 (1984): 162, consultado el 20 de mayo de 2016, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-98582.html>

¹⁴² Esta es una de las imágenes sobre un característico cartón laminado original de color marrón crema con dimensiones 23,6 x 31,5 cm que sugiere su pertenencia a un álbum. Las imágenes con estas características formales son vistas de Valparaíso, lo que parece apoyar esta hipótesis. Sobre el montaje original véase: 3, 12.

como William Lloyd, arquitecto de la iglesia protestante de Saint Paul's, había sido decisiva. Si bien el primer ferrocarril en suelo chileno que unía Copiapó con Caldera, inaugurado en 1851, tenía una vocación industrial, la línea Valparaíso-Santiago destinada al transporte de pasajeros no se haría esperar. La estación Barón, que aparece en la fotografía, había sido inaugurada en 1855; la ciudad de Valparaíso había sido conectada consecutivamente con otras poblaciones hasta alcanzar Santiago en 1863. Sin embargo, esta imagen del progreso chileno no deja de resultar extraña si se tiene en cuenta que la estación aparece en un segundo plano, al final del estero, y que no se vislumbran los raíles, lo que hace más difícil la lectura de la fotografía. Aparentemente ésta recoge, sobre todo, a un grupo de personas dispersas junto a unas modestas construcciones. Se trata posiblemente de una parada de transporte público de fuerza animal que conduce a la estación de la ciudad. La autoría de la imagen es dudosa, pues la placa resultaría excepcional por sus medidas en la producción de Castro, que sólo habría realizado una imagen en este lugar lo que no coincide en general con su método de trabajo. Las instituciones sanitarias también fueron de interés para la comisión, que adquirió una imagen del Hospital San Juan de Dios (ACN000/005/087) en la que también es visible la plaza del Carmen con su fuente. Tal y como indica la historiografía oficial,¹⁴³ tiene sus orígenes en una real cédula por la que Carlos III ordenaba edificar un hospital en Valparaíso en 1768 para auxiliar a sus tripulaciones tras las largas travesías por mar. El hospital había entrado en funcionamiento cuatro años más tarde y su larga historia se extiende hasta hoy día bajo la denominación Hospital Carlos van Buren. El hospital había sido trasladado desde su emplazamiento original en la quebrada de Elías, quizá no lejos del polvorín español, hasta unos terrenos del marqués de la Pica. Las primeras construcciones datan de 1822 pero el hospital se trasladó finalmente en 1833-34, edificándose allí unas modernas instalaciones cerradas, que es lo que muestra posiblemente la fotografía. La imagen expone materiales de construcción de lo que debió ser algún tipo de ampliación o reforma, destacando así mejoras o actualizaciones propias de un país en desarrollo. En otras palabras, si bien la institución hunde sus raíces en la colonia, la imagen subraya posiblemente el progreso de la república. La imagen también incide sobre la presencia de una fuente utilizada para abrevar monturas. Recuérdese la importancia del agua en la ciudad, en general mal abastecida, al contrario que Madrid que

¹⁴³ La información más completa sobre la historia de este hospital procede de un documento publicado por el Ministerio de Salud del Gobierno de Chile, al que pertenece, consultado el 20 de mayo de 2016, y accesible a través de la dirección: <http://www.bibliotecaminsal.cl/wp/wp-content/uploads/2011/09/Historia-Hospital-Carlos-Van-Buren-de-Valparaiso.pdf>

por aquel entonces contaba ya con las primeras estructuras del Canal de Isabel II, fotografiadas por Clifford. La fotografía es también un ejemplo del trabajo de Chaigneau a juzgar por los positivos montados que se conservan con el sello de su estudio, y quizá perteneció a un álbum de vistas de la ciudad¹⁴⁴.

Por último, pero no por ello menos importante, la colección incluye una serie de imágenes del jardín Abadie, posiblemente relacionadas con el interés de los comisionados por la ciencia de la aclimatación. FD1338 [fig. 5.6.24], que recoge la imagen de dos hombres en las proximidades de unos invernaderos, consta de negativo (ACN000/014/239) y varios positivos en la colección de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás (ABGH000/111/227-ABGH000/111/228). El negativo muestra una etiqueta característica en la esquina inferior izquierda que sugiere un origen comercial, posiblemente el estudio de Chaigneau, relacionado de hecho con estos jardines. Pues, en efecto, a principios de 1864 Chaigneau se habría asociado con un fotógrafo compatriota, Federico Lavoisier, con el que había abierto un nuevo estudio, Fotografía Jardín Abadie, en este popular emplazamiento.¹⁴⁵ Las imágenes idénticas pero con distinto montaje FD1339 y FD1364 representan el interior de las espalderas en forma de túnel de arcadas cubiertas donde posan varias figuras. Aunque se conserva su negativo, por extensión podría tratarse igualmente de una imagen de Chaigneau. El negativo ACN000/010/157 también recoge este afamado jardín desde fuera destacando dos figuras masculinas sin identificar. En la imagen es visible la misma estructura de espalderas en forma de túnel de la imagen anterior y la silueta de una impresionante conífera, quizá algún tipo de araucaria (*Araucaria columnaris* de Nueva Caledonia?). Existen dos imágenes más, la de un joven jardín en cuyo centro aparece un gran árbol (ACN000/012/200), y la casi imperceptible imagen de un cenador (ACN000/013/228), de las que sólo se conservan sus negativos, el último con graves problemas técnicos, que quizá pudieron ser tomadas en estos jardines por Castro. El jardín Abadie, que todavía hoy se conserva bajo la denominación parque Italia, surgió de la iniciativa del jardinero Pablo Abadie, oriundo de Burdeos. Éste le arrendó unos terrenos baldíos al británico George Davis en 1850 que convertiría con el tiempo en el jardín público más célebre de la ciudad. A partir de estos terrenos comenzó a diseñar unos bellos jardines de plantas foráneas que atraieron a lo más distinguido de la sociedad de Valparaíso. El jardín se convirtió en un importantísimo

¹⁴⁴ La imagen, como otras tres vistas de Valparaíso, está montada sobre un cartón laminado original de color marrón con dimensiones 23,6 x 31,5 cm. Sobre este montaje original véase: AMNCN, HERRERA GARRIDO, "Conclusión del fondo de positivos de la expedición al Pacífico", 3, 12.

¹⁴⁵ RODRÍGUEZ VILLEGAS, *Historia de la Fotografía*, 92.

lugar de esparcimiento y albergó “paseos musicales” denominados *promenade concerts*.¹⁴⁶ Estos jardines “a la europea” han sido considerados como el “centro social romántico de la época”¹⁴⁷ de Valparaíso, el “romanticismo francés en apogeo”.¹⁴⁸ Pero el jardín tiene probablemente un carácter muy especial en el contexto de las colecciones del Pacífico. Abadie mantenía unos invernaderos, posiblemente las instalaciones que se pueden observar en las fotografías [fig. 5.6.24], en los que se cultivaban plantas exóticas que daba a conocer a través de rifas entre las damas e incluso en los propios terrenos del jardín¹⁴⁹ y comercializaba. Es decir, el jardín ejercía también como centro para la divulgación científica, la aclimatación y la propagación de especies foráneas en Valparaíso, algo que sin duda debió de interesar a los comisionados dada su relación con la ciencia de la aclimatación. La autoría de las imágenes es incierta, siendo posible como se apuntaba antes que se trate de imágenes de Chaigneau y Lavoisier de la segunda visita de los comisionados, a pesar de conservarse algunos de los negativos.

A modo de conclusión, se podría quizá sugerir que como en otros puntos del recorrido es evidente que los comisionados buscaron imágenes de los edificios, plazas y jardines más emblemáticos de la ciudad, aquellos que albergaban instituciones o constituían lugares de sociabilidad, y en este caso incluso expresión de la presencia y el poder de ciertas comunidades extranjeras. En otras palabras, aquellos lugares que describieran las comunidades locales. Mientras en otros puntos del recorrido la mirada sobre estos lugares es la de Castro, en este caso observamos el uso de un enorme número de imágenes procedentes de estudios locales, algunos identificados. En algunos casos, como ocurre en otros puntos, es evidente el interés por instituciones de origen colonial en las que posiblemente palpar la historia o verse reflejados. Pero las enormes modificaciones a las que han sido sometidas estas edificaciones relatan la historia de las nuevas repúblicas americanas. Posiblemente el presidio de Valparaíso que encierra dentro de sí el polvorín español, o el Hospital de San Juan de Dios fundado por Carlos III, que aparece incluso en una nueva ubicación, dejan sentir el paso del tiempo y el discurrir de la Historia. En otros casos es necesariamente el interés por las instituciones el que parece

¹⁴⁶ LUZ MARÍA MÉNDEZ BELTRÁN, “Paisaje y costumbres recreativas en Chile: Valparaíso en el siglo XIX”, *Historia*, n. 22 (1987): 171, consultado el 23 de mayo de 2016, en <http://revistahistoria.uc.cl/wp-content/uploads/2011/10/mendez-luz-maria-22.pdf>.

¹⁴⁷ LUZ MARÍA MÉNDEZ BELTRÁN, “Plazas y parques de Valparaíso: Transformaciones en el micro paisaje urbano”, en MÉNDEZ BELTRÁN, *Valparaíso, 1536-1986*, 34.

¹⁴⁸ ANGÉLICA MARÍA PACHECO DÍAZ, *Las plazas del barrio del Almendral de la ciudad de Valparaíso, Patrimonio Mundial, y la importancia de sus atributos como aporte a la preservación de la identidad-es de la ciudad-puerto* (Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2015), 156-157, consultado el 23 de mayo de 2013, en https://eciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/13712/TESIS_FINAL_ANGELICA_PACHECO.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

¹⁴⁹ MÉNDEZ BELTRÁN, “Paisaje y costumbres recreativas en Chile: Valparaíso en el siglo XIX”, 171.

haber animado a reunir estas fotografías. Tal es el caso quizá de la Casa de la Intendencia, el cuartel del cerro Artillería o la iglesia de San Agustín de la plaza de la Victoria. Los espacios para la sociabilidad, como la plaza de la Victoria con sus arbolitos recién plantados o el jardín Abadie, informan de los nuevos aires de modernidad que se dejan sentir en Valparaíso. Un Chile moderno que incluso posee una completa red ferroviaria, según también atestigua la fotografía de la estación Barón. Más aún, en este caso particular las fotografías parecen añadir dos elementos singulares. Por una parte las imágenes del cerro Concepción, cerro Alegre e incluso quizá cerro Panteón evidencian la presencia de una poderosa comunidad extranjera altamente organizada cuya vida discurre de manera paralela a la del resto de la sociedad local. Y, por otra parte, las imágenes del jardín Abadie no sólo ilustran la creación de un nuevo espacio para la sociabilidad de las clases privilegiadas, sino que informan sobre la existencia de un proyecto de aclimatación que se desarrolla con éxito.

La “otra” Valparaíso

Sin embargo, estas imágenes contrastan enormemente con sendos reportajes sobre las playas y las quebradas de Valparaíso que también conserva la colección. En ellas no son las instituciones y la modernidad sino el bajo pueblo y la pobreza las que protagonizarán las imágenes fotográficas. Son, posiblemente, las imágenes más interesantes y originales de todo el conjunto de Valparaíso.

En primer lugar, existe un conjunto de cuatro fotografías que posiblemente se podría complementar con una quinta y que describe las playas. La playa como lugar, en el que llama la atención la existencia de múltiples comercios y edificios, entre ellos el primer teatro de la Victoria hacia al fondo, es visible en la imagen ACN000/005/077. Destaca entre estos comercios el de Barraca Teatro (Cañas de Guayaquil, pino y otras maderas, por mayor y menor) que protagonizará alguna otra imagen. Aunque aparentemente casual, la inclusión de este comercio resulta interesante puesto que la madera era en aquella época un importante material en las construcciones de la zona preparadas para los terremotos, tan frecuentes en aquellas latitudes. Las cañas de Guayaquil que se menciona (*Guadua angustifolia*) se utilizan tanto para la construcción, particularmente la rústica, como para la protección de cuencas, riberas de ríos y quebradas o los andamios. En la playa sólo se adivina la actividad que se desarrolla allí durante el

día y que aparece representada en la imagen ABGH000/108/175. El punto de vista de ambas fotografías es prácticamente el mismo, pero la segunda fotografía se centra en la actividad, la vida de las playas cuando existe carga que desembarcar. Así, la gran protagonista de la imagen es una nave con la vela plegada, quizá encallada en la playa como consecuencia de los fuertes vientos aunque posiblemente varada con el simple objeto de descargar la mercancía que porta. Aunque aparentemente consecutivas, lo cierto es que el humo que se desprende de las chimeneas que salpican la población sugiere que en realidad se tomaron en momentos distintos. Es difícil con los datos de los que se dispone en este momento precisar su autoría, pero podría tratarse de Chaigneau por la enorme similitud con la imagen anterior, atribuida a él por características técnicas de la placa. Además, la imagen muestra una de las características etiquetas de papel visibles en otros trabajos del fotógrafo, concretamente en la esquina superior derecha., con el número “7”. Las imágenes se centran a continuación en los protagonistas de la vida en la playa. En una de las imágenes (ACN000/005/084) dos carreteros vestidos con poncho y sombrero y un niño posan junto a una carreta y sus bueyes frente al comercio Teatro Barraca [fig. 5.6.25]. Casi en el mismo lugar pero centrándose en la playa, la imagen ACN000/005/081 [fig. 5.6.26] muestra a un hombre con chistera en la mano que posa junto a otras carretas y sus bueyes. Las imágenes ACN000/005/084 y ACN000/005/081 [figs. 5.6.25 y 5.6.26] han sido tomadas en el mismo lugar y posiblemente de manera simultánea lo que sugiere además que son obra del mismo fotógrafo. Ambas muestran restos de una etiqueta con un número en la esquina inferior izquierda, lo que podría sugerir que se trata de un trabajo comercial adquirido por la comisión. Finalmente, la imagen ACN000/011/189 muestra una perspectiva de la playa distinta, desde las proximidades del primer teatro Victoria. La imagen se centra en unos toldos que parecen servir como instalaciones informales para la descarga de mercancía de los barcos, venta de mercancía o alguna otra función similar. Junto a los toldos se vislumbra a varios individuos junto a una carreta y un coche. La esquina inferior izquierda muestra una vez más restos de una etiqueta con el número “14” lo que sugiere que también se trata de una fotografía de origen local, posiblemente de la misma serie. Tal y como indica Ximena Urbina, la orilla de la playa era el lugar más concurrido del puerto y sintetizaba la vida comercial de Valparaíso. Allí se daban cita los lancheros y cargadores, que bajaban a tierra las mercancías nacionales y extranjeras que llegaban en los barcos en tiempos en que toda la faena de carga y descarga, el abastecimiento de combustible, agua y

provisiones se hacía sobre sus espaldas.¹⁵⁰ Por tanto, las imágenes muestran un comercio fluido pero que carece aún de las instalaciones oportunas. Pero, por otra parte, tanto estos como los muchos vendedores ambulantes que recorrían la ciudad con sus distintos gritos y oficios, como en otros muchos lugares del mundo, llamaron la atención de los visitantes extranjeros. Y ésta podría ser quizá la razón por la que se realizaron estas fotografías. Estos visitantes tendieron a otorgarles un cierto valor por su carácter pintoresco y por ser una expresión característica de los pueblos que visitaban, generándose así un comercio de imágenes, primero en forma de grabado y más tarde de fotografías. El interés por estos tipos populares, esencia de la nación, explica de por sí la adquisición de estas imágenes. Sin embargo, estos miembros del bajo pueblo y clases más populares fueron vistos también como una semilla de desorden social por los propios habitantes de Valparaíso. El pueblo bajo, definido en 1848 por un diario local como "... abatido, inculto, negligente, preocupado, lleno de vicios, y sin otra virtud que la del valor..."¹⁵¹, continuó estigmatizado como un sector peligroso no ya para la monarquía, como en tiempos de la colonia, sino para el correcto funcionamiento de la república.¹⁵² Así pues, las razones por las que la comisión se interesó por estas imágenes podrían relacionarse con la actividad portuaria que era característica de este gran puerto del Pacífico, pero sin duda los tipos populares que la protagonizaban les resultaron de gran interés y atractivo. Con todo, es necesario tener en cuenta las crónicas de Castro pues en ellas se vislumbra una crítica de la sociedad chilena que tiene muy en cuenta estas clases humildes y su enorme pobreza, lo que en cierto modo resta al progreso nacional. Tal y como ya se mencionó anteriormente, Castro no realizó al parecer muchas fotografías durante sus dos estancias en Chile, pero sí escribió prolíficamente, en particular sobre sus propias opiniones respecto a América. Significativamente, en 1864 emprende una dura crítica contra el sistema político chileno:

... la igualdad reina en todas las clases sociales, y al ejército y a la milicia van de soldados los pobres nada más, o la gente que tiene sangre araucana. Ésta de cierto es de lo mejor de este país, es el pueblo que trabaja y sufre, sin recibir educación, los

¹⁵⁰ XIMENA URBINA CARRASCO, "Vendedores ambulantes, comerciantes de 'puestos', mendigos y otros tipos populares de Valparaíso en el siglo XIX", *Archivium*, vol. III, n. 4 (2002): 47, 45-61, consultado el 24 de mayo de 2015, en <https://docs.google.com/file/d/0B2bp8ygFxx8QQmVCUnMydDctcGs/edit>

¹⁵¹ *El Progreso* (Santiago), 31 de mayo de 1848, en MARCO ANTONIO LÉON LEÓN, "Las ideas sobre la ley y el pueblo en la construcción y consolidación de la república chilena (1810-1860)", *Historia Crítica*, n. 36 (2008): 92, consultado el 6 de septiembre de 2016, en: <https://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/551/index.php?id=551>

¹⁵² LÉON LEÓN, "Las ideas sobre la ley y el pueblo en la construcción y consolidación de la república chilena (1810-1860)", 87.

araucanos son a quienes deben la independencia estos hijos de la madre patria, son los verdaderos hijos del país, y no merecen para mí sino mi respeto, y no puedo menos que alabar su nobleza y honradez pues como dice Montesquieu el pueblo es honrado en sus gustos, aunque no lo sea en sus costumbres, y esto es por falta de educación, por falta de los gobernantes que no cuidan de alimentar el entendimiento de los pueblos para su felicidad. Pero advierto que voy tomando un estilo de artículo de fondo que me sienta como a un santo Cristo un par de pistolas; y así continuaré con la “Igualdad ante la ley”, lema que se lee en la nueva moneda sustituyendo al de “por la razón o la fuerza”. Desde luego el moderno es más bello pues ¿a quién no le agrada una cosa tan justa? Pero obras son amores y no buenas razones; no consiste todo en los lemas, no, sino en que sean verdad [...] En contraposición a ese lema pone el mundo otros que es el poder del oro que vence a la igualdad y a todas las igualdades habidas y por haber [...] y basta por ahora de igualdad ante la ley, no sea que desbarre y me vengan otra vez los aduaneros de Valparaíso, no sólo a ver si llevo tabaco o géneros de adeudo sino algo en contra del credo republicano “sui generis” y variada fruta del continente americano...¹⁵³

En efecto, como observa el fotógrafo, la igualdad no había llegado hasta el pueblo bajo. La élite de los nuevos estados republicanos había adoptado un lenguaje revolucionario e igualitario teórico, pero una vez en el poder no buscó extender privilegios o crear instancias de diálogo social.¹⁵⁴ Por tanto, estas imágenes posiblemente tenían, al menos para el fotógrafo de la comisión, un significado más profundo, pues ilustraban aquellas clases populares que venían a demostrar que las repúblicas americanas estaban lejos de ser “hijas legítimas” de la Revolución Francesa.

Teniendo en cuenta todos estos detalles, tanto la continuidad y coherencia del relato fotográfico como las características técnicas de alguna de sus fotografías y la existencia de etiquetas, presentes en trabajos comerciales como se ha visto en un apartado anterior, se podría quizá concluir que se trata posiblemente de imágenes de un mismo estudio local, con toda probabilidad el de Chaigneau. Por otra parte, el significado de este reportaje parece relacionarse con la descripción de la actividad del puerto, todavía con escasas infraestructuras, y de las clases populares, entendidas posiblemente como

¹⁵³ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico, Valparaíso, 4 de febrero de 1864”, 164.

¹⁵⁴ LÉON LEÓN, “Las ideas sobre la ley y el pueblo en la construcción y consolidación de la república chilena (1810-1860)”, 85.

elementos pintorescos pero también como indicios del escaso desarrollo de los ideales republicanos.

En cuanto a la otra serie, la que se refiere a las quebradas de Valparaíso, se articula de manera muy similar a la anterior. Así, parece fluctuar entre la descripción de estos barrios singulares y pintorescos de la ciudad y la pobreza de las clases más desfavorecidas. La serie consta de tres imágenes que describen la plaza de San Francisco mientras las cuatro imágenes restantes se centran en las construcciones de la quebrada del mismo nombre. Existe una imagen más, la del cuerpo de bomberos de Valparaíso, de reciente fundación, que fue tomada precisamente en el mismo lugar pero cuya ubicación creemos que es casual.

En el siglo XIX las quebradas eran consideradas lugares siniestros:

*... no hay nada más miserable que las habitaciones situadas [en] estas quebradas, surcos profundos de la montaña donde fermentan toda clase de restos impuros; allá unos cordeles extendidos soportan unos harapos horrorosos. [Constituye] El Dorado de los marineros extranjeros. Por donde quiera que haya una puerta o una ventana puede notarse algunos niños de cara fresca y sonriente, después una vieja o más bien una bruja. Un guiño de la muchacha y un saludo de la vieja atraen al marinero a un antro más peligroso que el de las sirenas...*¹⁵⁵

Estas palabras pertenecen al conocido viajero francés Max Radiguet, lo que resulta elocuente si se tiene en cuenta que los viajeros extranjeros solían apreciar los aspectos pintorescos de los lugares que visitaban. Así, lo más interesante es quizá que estas fotografías, si bien representan el submundo de Valparaíso, también omiten los aspectos más desgarradores de la vida en aquellos parajes¹⁵⁶ posiblemente con el objeto de encontrar una salida comercial. Las imágenes ACN000/009/143 y ACN000/009/152 forman juntas una vista panorámica de lo que identificamos como la quebrada de San Francisco a través de los títulos manuscritos que acompañan a los positivos. Aunque la primera incluye algunas figuras humanas, casi imperceptibles, el interés de las imágenes

¹⁵⁵ MAX RADIGUET, "Valparaíso y la sociedad chilena en 1847", EN SAMUEL HAIGH, ALEXANDER CALDCLEUGH Y MAX RADIGUET, *Viajeros en Chile, 1817-1847* (Santiago de Chile, Editorial del Pacífico S. A., 1967), 218-219.

¹⁵⁶ SARA BADIA-VILLASECA, "Las fotografías de Castro y Ordóñez", en RAFAEL SAGREDO BAEZA, MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER eds, *Imágenes de la Comisión Científica del Pacífico en Chile* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S. A., 2007), 55.

parece radicar en el entramado de casas suspendidas sobre los cerros. De alguna manera, como cuando los fotógrafos immortalizan los edificios más emblemáticos de la ciudad para expresar la identidad y los valores de la ciudadanía, la quebrada viene a expresar los del pueblo llano de Valparaíso. Es necesario aclarar que las quebradas sufrían inundaciones casi cada año, por lo que se producían derrumbamientos y pérdida de vidas humanas, lo que no impedía que al año siguiente se volvieran a levantar similares construcciones en los mismos lugares con materiales recuperados.¹⁵⁷ Una tercera imagen, ACN000/011/188, muy similar a las anteriores, incluye ropa secándose al sol en varias viviendas, consiguiendo a través de este detalle sugerir el transcurso de la vida en estos lugares y posiblemente la identidad de algunas de sus moradoras, las lavanderas. Una mirada atenta también nos permite relacionar esta imagen con las casi idénticas ACN000/008/118 y ACN000/008/124 [ver fig. 5.6.9]. Estas dos imágenes no representan sino la parte izquierda de este paisaje urbano, si bien juntas no constituyen una vista panorámica. Al igual que la anterior sugieren a través de la ropa al sol la vida que allí transcurre, pero también resultan algo perturbadoras si tenemos en cuenta los animales que yacen (muertos?) en el margen inferior izquierdo. La imagen ACN000/008/124, posiblemente una mejor versión de la anterior (aunque también más perturbadora), incluye la figura de unos niños jugando en las proximidades de estos animales. Como indica María Urbina la quebrada era camino, espacio de juegos, lugar de encuentro de la vecindad, pero también basurero porque todos los desperdicios, restos de comidas, agua del lavado de la ropa, orines, animales muertos y borrachos que no lograron llegar a su casa la noche anterior amanecían en las quebradas.¹⁵⁸ Santos Tornero comenta las "... malas condiciones higiénicas, las mefíticas exhalaciones que corrompen el aire en esos barrios..."¹⁵⁹. Los habitantes de estos miserables barrios no eran otros que los trabajadores del puerto, sus mujeres lavanderas, vendedores ambulantes, prostitutas, artesanos y otros que se fueron perfilando.¹⁶⁰ Por tanto, el conjunto de imágenes de la playa y el de la quebrada de San Francisco constituyen un relato de la vida de las clases humildes de Valparaíso y deben leerse en conjunto. Además de referirse a las condiciones

¹⁵⁷ MARÍA URBINA, "Los ranchos de Valparaíso en el siglo XIX: Aproximaciones al estudio sobre una vivienda popular urbana", *Revista Notas Históricas y Geográficas*, n. 12 (2001): 243. Consultado el 26 de mayo de 2016, en https://www.academia.edu/9484886/Los_ranchos_de_Valparaíso_en_el_siglo_XIX._Aproximaciones_al_estudio_sobre_una_vivienda_popular_urbana_.Revista_Notas_Hist%C3%B3ricas_y_Geogr%C3%A1ficas_No_12_pp._22_5-242_Valpara%C3%ADso_2001

¹⁵⁸ URBINA, "Los ranchos de Valparaíso en el siglo XIX: Aproximaciones al estudio sobre una vivienda popular urbana", 244.

¹⁵⁹ SANTOS TORNERO, *Chile Ilustrado*, 121.

¹⁶⁰ URBINA, "Los ranchos de Valparaíso en el siglo XIX: Aproximaciones al estudio sobre una vivienda popular urbana", 244.

de vida de los más desfavorecidos, las imágenes de la quebrada destacan a través de la ropa tendida otro aspecto importante: el agua, siempre escasa y de mala calidad en la ciudad. En Madrid, por el contrario, existían ya unas estructuras que abastecían de aguas limpias la ciudad, como eran las presas del Pontón de la Oliva y de Navarejo, así como el Canal del Guadalix a la espera de la finalización de las obras de la Presa del Villar, entonces de las más modernas de Europa.

Todas estas imágenes tienen etiquetas o restos de ellas, por lo que es muy probable que se trate del trabajo de un fotógrafo local. Pero, además, todas ellas han sido atribuidas por las características técnicas de las placas al estudio de Chaigneau, a excepción del negativo ACN000/009/152 que, sin embargo, forma una secuencia con ACN000/009/143. Por tanto, es posible que se trate de un reportaje del francés que la comisión adquiriría en su paso por Valparaíso.

Las tres imágenes restantes describen la plaza de San Francisco (ACN000/005/082, ACN000/010/156) que da nombre a la quebrada y su iglesia (ACN000/010/162). Esta era una de las plazas más antiguas del barrio del Puerto de Valparaíso y centro de la ciudad colonial. Desde el siglo XVIII albergaba no sólo una fuente, posiblemente la de la fotografía, sino un mercado o recova. La iglesia de San Francisco, más antigua, tiene su origen en el siglo XVII, pero el edificio de la imagen data de la década de 1840; el conjunto incluía una casa de ejercicios y una escuela.¹⁶¹ Sería posible atribuir la autoría al estudio de Chaigneau.

Una última imagen, la del cuerpo de bomberos de Valparaíso en la Plazuela de San Francisco (ACN003/073/371) de Terry y Compañía, cierra el reportaje. Conforme a la información que aparece en el informe que sobre los positivos del Museo Nacional de Ciencias Naturales realizó Rosina Herrera Garrido, es aparentemente el único ejemplo de imagen en papel a la sal de toda la colección.¹⁶² Este detalle no deja de ser interesante pues se trata de un proceso cuyo origen se remonta a los primeros años de la fotografía y que fue eclipsado por la impresión fotográfica sobre papel albuminado. Así, si bien la fotografía en papel se mantuvo vigente hasta aproximadamente 1860, lo cierto es que la impresión sobre papel albuminado se fue generalizando a partir de su invención en 1850 para finalmente eclipsarla.¹⁶³ La imagen de Terry y Compañía, parece corresponderse, según Hernán Rodríguez Villegas, con la actividad del fotógrafo norteamericano en

¹⁶¹ Consultado el 26 de mayo de 2016, <http://valpoiglesias.blogspot.com.es/2007/01/san-francisco-del-puerto.html>

¹⁶² AMNCN, HERRERA GARRIDO, "Conclusión del fondo de positivos de la expedición al Pacífico", 12.

¹⁶³ REILLY, *Care and Identification of 19th Century Photographic Prints*, 1.

Buenos Aires a partir de 1861 tras una estancia en Perú y Chile. Al parecer, Terry aparece a finales de la década de 1840 en América del Sur como daguerrotipista adoptando el proceso de la fotografía en papel hacia 1855. El fotógrafo estuvo activo en Chile entre 1853 y 1856. El historiador de la fotografía asevera que no se conocen sin embargo ejemplos de su trabajo sobre papel.¹⁶⁴ Así, la fotografía de los bomberos de Valparaíso podría ser quizá uno de los raros ejemplos que se conservan. Sin embargo, es difícil afirmar la fecha de la imagen, que podría haber sido tomada entre 1855 y 1856, algunos años después de la fundación de las primeras compañías de bomberos. Comparada con la fotografía ACN000/010/156 se observa que se han producido cambios en los edificios de la plazuela lo que sugiere que la imagen de los bomberos podría ser posterior. En contraposición al resto del reportaje, al que no pertenece sino casualmente, la imagen habla al espectador del progreso, modernidad y civilización de Valparaíso. La primera compañía de bomberos de Valparaíso se había fundado en 1851 a raíz de un incendio devastador. A partir de entonces se fueron formando distintas compañías autónomas pero coordinadas entre sí cuyos miembros eran voluntarios procedentes de la aristocracia comercial y minera, y particularmente de la comunidad de emigrantes y sus descendientes. La forma del casco (*pickelhaube*) sugiere que la compañía que aparece en la fotografía es la denominada Bomba Germania, entonces denominada “2ª compañía” y a partir de 1862 “Bomba Salamandra”, constituida por iniciativa de miembros de la comunidad alemana de Valparaíso. Si el cuerpo estaba formado por voluntarios sin remuneración, fue a través de donativos como se equipó a las compañías de la infraestructura técnica necesaria para el desempeño de su labor. El cuerpo de bomberos voluntarios de Valparaíso trascendió los objetivos pragmáticos que inspiraron su creación y generó un arquetipo de generosidad, espíritu de cuerpo, valentía y heroísmo que se ha mantenido vigente hasta hoy.¹⁶⁵ En palabras de un artículo de *El Mercurio de Valparaíso* de 1926,

... el cuerpo de bomberos de Valparaíso... tiene a su haber una hermosa leyenda del más noble y desinteresado humanismo... Pocas instituciones como ésta han logrado trasponer la acción del tiempo manteniendo latente el entusiasmo inicial de sus fundadores... En las horas de angustia, cuando las epidemias han amenazado de muerte

¹⁶⁴ RODRÍGUEZ VILLEGAS, *Historia de la Fotografía*, 51-52.

¹⁶⁵ M. TERESA FIGARI GÁLVEZ, “El cuerpo de bomberos de Valparaíso, de lo pragmático a lo valórico”, *Archivium*, vol. III, n. 4 (2002): 63-64, consultado el 26 de mayo de 2016, <https://docs.google.com/file/d/0B2bp8ygFxx8QTmVmd2c0akk0U0k/edit?pref=2&pli=1>

*a los habitantes de esta ciudad, los bomberos han recogido a los enfermos; cuando un terremoto sembró de cadáveres Valparaíso, llevando el luto y el llanto a todos los hogares... cumplió heroicamente con su deber [...] los bomberos fueron siempre la institución que veló por la seguridad pública y hasta llegó al sacrificio de sus miembros en aras del deber...*¹⁶⁶

Las imágenes, por tanto, no sólo muestran un ejemplo de modernidad, un cuerpo de voluntarios de varias nacionalidades "... con un material de bombas, escalas y todos los enseres necesarios y hasta de lujo tal y como no he visto ni en París ni en Londres..." -según afirma en sus crónicas Castro¹⁶⁷, sino posiblemente un ejemplo de civismo.

También dentro del rango de los más desfavorecidos se encontraban sin duda las poblaciones indígenas de Chile. Las colecciones del Pacífico recogen un amplio número de personajes de la etnia mapuche y un patagón, ya estudiado en un capítulo anterior. Entre los mapuches destaca el cacique Huaramán, su hermano Juan Soldado y su familia, así como un amplio grupo de tipos humanos. A lo largo de esta investigación también se ha observado la existencia de dos fotografías que posiblemente se encuentran relacionadas con las anteriores: el retrato de un "guaso" y una mujer indígena que podría asimilarse al pueblo mapuche.

Tal y como ya se ha mencionado, muchas de las imágenes de la familia del cacique Huaramán y de los tipos mapuches muestran claramente sobre el soporte secundario donde van montadas el sello en tinta del estudio Chaigneau de Valparaíso. Otras imágenes de la misma serie pueden ser asimiladas a este estudio en base a la caligrafía utilizada para los títulos de las imágenes. Esta caligrafía aparece en varias copias, incluso con sello en tinta, y en otras incluso ajenas a las colecciones del Pacífico que se encuentran actualmente en otras colecciones o incluso en el mercado de coleccionismo. Todo ello sugiere que estas fotografías eran comercializadas con esta presentación por el estudio de Chaigneau con enorme éxito. Es cierto que se conserva además el negativo de muchas de estas imágenes, lo que quizá permite explicar por qué existen también otros positivos sin montar idénticos a los sellados por el estudio de Chaigneau. Si bien los estudios solían copiar el trabajo de otras firmas y comercializarlas bajo su nombre de manera ilegal, como hemos visto las colecciones del Pacífico albergan negativos que presentan características

¹⁶⁶ *El Mercurio de Valparaíso*, 30 de junio de 1926, en FIGARI GÁLVEZ, "El cuerpo de bomberos de Valparaíso, de lo pragmático a lo valórico", 72.

¹⁶⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, julio 4 de 1863", 307.

diferentes a los realizados por el fotógrafo de la comisión. Algunos de estos negativos conservan aún una etiqueta de papel de técnica y en muchas ocasiones medidas diferentes a las utilizadas generalmente por Castro. Esto viene a decir que los comisionados, quienes con asiduidad trataban con fotógrafos, o el mismo fotógrafo de la expedición, adquirieron tanto negativos como positivos de estudios locales. Estos detalles sugieren que la obra se compraba legalmente y posiblemente conforme a la legislación española de la época se adquirirían así sus derechos. La ley española de 1847 establecía que el derecho de reproducción de la obra plástica se asignaba no a su autor sino al adquiriente del original de la misma¹⁶⁸. Aunque la ley no se refería a la fotografía, que solía interpretarse conforme a la legislación relativa a la obra impresa, quizá sentaba un precedente que permitía usar libremente y sin acreditar los negativos adquiridos a terceros.

Como ya se mencionó antes, el conjunto de imágenes puede dividirse en dos subgrupos, la serie del cacique Huaramán, su hermano Juan Soldado y su familia, y otra de un grupo de mapuches anónimos. Los primeros son básicamente retratos de personalidades indígenas: el cacique o *lonko* Huaramán, su hermano el mocetón o *kona* Juan Soldado, y sus respectivas esposas y el hijo del segundo. Por el contrario, los individuos del segundo grupo han perdido su identidad, aunque no su papel social, que aparece especificado en el título de las imágenes (cacique, mocetón, hija de un cacique...), conformando un abanico de tipos humanos. Mientras los primeros posan sedentes a excepción del hijo de Juan Soldado, los segundos lo hacen de distintas maneras, y todos muestran atributos de su rango social. Ambas series son fáciles de diferenciar porque han sido realizadas con distintos atrezos de estudio: la alfombra de la primera serie es de tipo indígena mientras la segunda es de corte europeo. La segunda serie podría incluir las imágenes del patagón Juan Caballero o Enni dada la similitud de la alfombra. A pesar de las diferencias, algunas de estas imágenes incluyen el sello del estudio Chaigneau. Sin embargo, la primera serie de imágenes parece tomada en un estudio austero y un tanto ajeno a las modas de la época, y resultan quizá menos profesionales o quizá más “provincianas”. Como también se indicó previamente, el antropólogo Roelf Foerster subraya que el cacique Huaramán (o Huaramanque) y su familia visitaron Valparaíso en un viaje oficial en 1859, si bien no se sabe si se fotografiaron; en 1862 sería una delegación de indígenas mapuches (entre los que no se sabe si se encontraba el cacique y su familia) los que visitaron el puerto, donde fueron

¹⁶⁸ JUANA MARCO MOLINA, *La propiedad intelectual en la legislación española* (Madrid: Marcial Pons, 1995), 22.

fotografiados.¹⁶⁹ Para nosotros es posible que la familia del cacique Huaramán se fotografiara en 1859, momento en el que en efecto se encuentra documentada su visita oficial a Valparaíso, mientras que el grupo mapuche posiblemente lo hiciera en 1862, momento en el que sabemos que una delegación de estos indígenas se hizo fotografiar de paso en la ciudad portuaria. En estos tres años, el estudio Chaigneau había acumulado importantes deudas¹⁷⁰, pero quizá con el tiempo las imágenes habían adquirido un aspecto más profesional, con poses más naturales y en un entorno conforme a la entonces imperante moda de la *carte de visite*, que es lo que se percibe en la serie de mapuches y del patagón Juan Caballero o Enni. Con todo, lo único que se puede afirmar con cierta seguridad es que las imágenes parecen anteriores a la visita de Castro a Chile y cronológicamente distintas.

La serie del cacique Huaramán, su hermano Juan Soldado y sus familias consta de cuatro imágenes. Dos de ellas (ABGH000/121/426 y ACN000/004/059) recogen a Juan Soldado, su esposa y su hijo, que posa de pie junto a sus padres. Las imágenes son muy similares entre sí y muestran a la familia con la indumentaria típica de su etnia y los pies descalzos [fig. 5.6.27]. La mujer viste la tradicional túnica *kepam* (también *Quetpam* o *küpam*) de color oscuro sujeta al cinto por un *trariüwe*, una faja tejida, y se cubre con una capa *ikülla*. La capa está sujeta con un prendedor cuya forma resulta un tanto indefinida pero que quizá podría ser calificada como un *tupu*. Del prendedor cuelga una hilera de cuentas pequeñas, posiblemente *chakira* de vidrio. Juan Soldado y su hijo también muestran una vestimenta típica de su etnia, destacando un pañuelo o cintillo en la cabeza (*trarilonko?*) y una manta muy sencilla, posiblemente de diario. Soldado parece llevar una túnica similar a la de otros *longko* de la época, como el fotografiado por Odber Heffer Bissett en 1895, hoy en la Biblioteca Nacional de Chile, pero sin duda rara de encontrar entre retratos y tipos mapuches de la época. Todos los personajes están descalzos. La esposa de Soldado muestra las joyas propias de su rango: además del prendedor, porta los característicos aros o *chawai*, emblema de la luna, y las trenzas entrelazadas con un *lloven* o *nitruhue*¹⁷¹, característico de las mujeres de los caciques. En el cuello y casi imperceptible parece llevar puesto un collar *kilkai* además de un brazalete y un anillo. Los mismos personajes aparecen acompañados del cacique Huaramán, con uniforme

¹⁶⁹ FOERSTER, "Fotos del cacique Huaramán, Juan Soldado y sus respectivas esposas. ¿Retratos de Chaigneau (1859-1862) o de Castro (1863-1864)?", 3-5.

¹⁷⁰ RODRÍGUEZ VILLEGAS, *Historia de la Fotografía*, 91.

¹⁷¹ El *lloven* o *nitruhue* es un adorno femenino que consta de un cinto de tejido o cuero completamente recubierto de pequeñas piezas de plata en forma de cúpula denominado *rumi*. El cinto se entrelazaba con las trenzas cruzando la frente y se terminaba en forma de roseta sobre las orejas. Incluía unas piezas pequeñas en forme de campanilla (*llo-llo*), que colgaban en los extremos sobre las mejillas.

militar y bastón de mando, y su esposa, en la imagen ACN000/004/056 [fig. 5.6.28]. La última imagen muestra exclusivamente a las dos mujeres, “la cuñada y la esposa del cacique Huaramán de Tucapel”, según reza el título manuscrito sobre el soporte secundario de la copia ABGH000/121/427. La vestimenta y joyas de ambas mujeres son similares, si bien la imagen de la esposa del cacique Huaramán destaca porque, al igual que su marido, ha adoptado parte de la indumentaria occidental y lleva botas o zapatos. La existencia de esta imagen de ambas mujeres sugiere quizá curiosidad por las hermosas joyas mapuches. Los atributos occidentales de Huaramán y su esposa no son en absoluto casuales a juzgar por el siguiente comentario del capitán Bernabé Chacón:

... Huaramán era muy españolizado., habla el castellano con claridad y usa el traje chileno [...] Su estatura es elevada, su cuerpo grueso y bien formado; lleva el cabello corto de color castaño, su cara es blanca y agradable...¹⁷²

Por el contrario, su hermano Juan Soldado representa la resistencia indígena a la asimilación cultural occidental:

... Su hermano Soldado, el “cona”¹⁷³ más afamado de la costa, es el tipo perfecto del indio retratado por Ercilla... Se manifiesta orgulloso de su independencia y aún del estado de barbarie en que vive. A los que le manifiestan deseos de verle vestido de uniforme militar [con] que le obsequió el Presidente cuando... estuvo en Santiago, les responde: “No, yo no me pongo eso porque soy muy indio, indio puro”. Jamás abandona el “chamal”, ni carga camisa ni sombrero...¹⁷⁴

Tal y como explica Roelf Foerster, en el contexto de la guerra civil de 1859 algunos caciques costinos, entre los que se encontraban Huaramán y su hermano Soldado, decidieron apoyar al gobierno de Santiago, incluso cuando este decidió reprimir a los mapuches.¹⁷⁵ Este es posiblemente el motivo por el que estos personajes fueron fotografiados y sus imágenes comercializadas según se desprende de su presencia en las colecciones del Pacífico, pues se trataba de importantes aliados del gobierno chileno al

¹⁷² BERNABÉ CHACÓN, “Campaña de Arauco por la baja frontera en 1859”, en FOERSTER, “Fotos del cacique Huaramán, Juan Soldado y sus respectivas esposas. ¿Retratos de Chaigneau (1859-1862) o de Castro (1863-1864)?”, 4.

¹⁷³ “Cona” o “kona”, también denominado “mocetón”, hombre a las órdenes de un cacique indígena.

¹⁷⁴ CHACÓN, “Campaña de Arauco por la baja frontera en 1859”, en FOERSTER, “Fotos del cacique Huaramán, Juan Soldado y sus respectivas esposas. ¿Retratos de Chaigneau (1859-1862) o de Castro (1863-1864)?”, 4.

¹⁷⁵ FOERSTER, “Fotos del cacique Huaramán, Juan Soldado y sus respectivas esposas. ¿Retratos de Chaigneau (1859-1862) o de Castro (1863-1864)?”, 3.

tiempo que de personajes llenos de exotismo cuyo mundo estaba presto a desaparecer consecuencia de los planes de conquista y ocupación de la Araucanía del gobierno (1860-1883).

La serie de mapuches consta de tres mujeres y tres hombres de quienes nada sabemos excepto su rango social, muchas veces especificado en el título. Todos tienen en común sus pies desnudos. Dos de las mujeres, de edad más avanzada, comparten la vestimenta y las joyas de los modelos anteriores y añaden un prendedor esferoidal de tipo *akucha*. *Esposa de un cacique de la frontera*, de la que se conserva una copia montada sobre soporte secundario con su título (ABGH000/121/430) [fig. 5.6.29], representa una mujer mapuche de cierta edad en posición sedente. La mujer mapuche del negativo ACN000/004/060, aunque similar a la anterior en edad y atributos posa, por el contrario, de pie. Aunque sus atributos son casi idénticos es difícil asegurar que se trate de las mismas joyas, por lo que en principio parece la esposa de un cacique, y no dos modelos con un mismo juego de joyas proporcionado por el estudio. La más joven *Hija de un cacique de la frontera* (ABGH000/121/429) [fig. 5.6.2], también montada sobre soporte secundario por el estudio Chaigneau, presenta a una hermosa muchacha con un atuendo similar si bien lleva sólo un cintillo o *trarilonko* en la cabeza y sus joyas se limitan a un collar de cuentas de *chakira*, lo que posiblemente era más común entre las jóvenes. Llama la atención que se trata del único caso en el que la capa o *kepam* deja uno de los brazos al descubierto, lo que por una parte podría aludir a las características de su vestido (que no cubría uno de los hombros), pero también a la posible erotización de la modelo. Las mejillas, aparentemente manchadas, sugieren quizá la existencia de un maquillaje que en efecto utilizaban las mapuches. En cierto modo, recuerda a la patagona adolescente descrita por Alejandro Malaspina en su diario.¹⁷⁶ Por su parte, los tres varones de la serie de mapuches anónimos aparecen representados de pie. La vestimenta es similar en dos de ellos, que visten manta o *makuñ* y pantalón estrecho con cintillos atados a la pierna similares a las *trariüwe* que muestran las mujeres a la cintura, posiblemente el antiguo atuendo de los guasos. Mientras uno de ellos (ACN000/004/058), que aparentemente tiene una mano malformada, porta un bastón de mando, el otro denominado “Mocetón de un cacique de Osorno” (ACN000/004/057) [fig. 5.6.30] podría portar unas gafas o quizá un ramito de canelo en señal de paz¹⁷⁷. Ambos hombres portan sombrero. El bastón de

¹⁷⁶ MALASPINA, *La expedición Malaspina, 1789-1794*, 81.

¹⁷⁷ CARLOS CONTRERAS PAINEMAL, *Koyang: Parlamento y protocolo en la diplomacia mapuche-castellana, siglos XVI-XIX* (Berlín: Centro de Documentación Mapuche, Forschungs und Dokumentationszentrum, 2007), 102.

mando del joven de la imagen ACN000/004/058, que parece tener la empuñadura de plata, aparece nuevamente en el positivo sobre soporte secundario “Cacique de la frontera de Valdivia” (ABGH000/123/473) [fig. 5.6.31] y quizá nos permite asimilar la imagen anterior a la de un cacique. Sin embargo, existen diferencias interesantes entre ambos pues mientras el primero viste una manta o *makuñ* quizá no exento de significado simbólico¹⁷⁸, el segundo viste un extraño uniforme militar, como nos permite adivinar la serie de botones en la manga y el sombrero de gala en la mano, desdibujado por la larga exposición. No obstante, también este modelo mostrará elementos propios de su etnia, como el gran collar de tipo *traripele* que se observa sobre el cuello de su uniforme, si bien esto resulta extraño pues en general los hombres no portan joyas si no es en forma de espuelas o arreos de caballo. El uso de un collar aparentemente femenino por un modelo masculino permite quizá sospechar que en este caso el fotógrafo “vistió” a su modelo conforme a sus propias ideas sobre los atributos mapuches, un fenómeno estudiado en otros muchos contextos y también en el caso chileno.¹⁷⁹ De ser así, esta imagen ilustraría la falta de objetividad de las imágenes fotográficas de la década de 1860 y la voluntad por parte de los fotógrafos de “fabricar” tipos exóticos más atractivos para su clientela. Sin embargo, en opinión del antropólogo y especialista Tom Dillehay de la Vanderbilt University¹⁸⁰, aunque quizá inspirada en modelos femeninos, la joya posee un carácter singular y posiblemente fue utilizada por el modelo como elemento de prestigio y estatus, particularmente si tenemos en cuenta que éste era parte de una delegación mapuche que, como indica Foerster, visitaba Santiago con vistas a negociar asuntos relativos a los derechos sobre las tierras indígenas¹⁸¹. Es necesario indicar que esta conclusión parece lógica si se tiene en cuenta que se trata del único caso en toda la serie en el que existe una sospecha de fabricación de la identidad mapuche. Por tanto, sería posible indicar que todo apunta a que la serie de fotografías documentaba con objetividad a sus modelos.

Todavía es posible incluir dos imágenes más con relación a estas series, si bien la catalogación de las colecciones del Pacífico no las asimila a Chile. Se trata del retrato de un hombre de mediana edad (ACN000/015/272), posiblemente un guaso, y de una mujer

¹⁷⁸ CONTRERAS PAINEMAL, *Koyang: Parlamento y protocolo en la diplomacia mapuche-castellana, siglos XVI-XIX*, 108-109.

¹⁷⁹ MARGARITA ALVARADO, “Indian Fashion: la imagen dislocada del indio chileno”, *Estudios Atacameños*, n. 20 (2000): 137-151.

¹⁸⁰ Dr. TOM DILLEHAY, correo electrónico, 8 de septiembre de 2016.

¹⁸¹ ROELF FOERSTER, “Fotos del cacique Huaramán, Juan Soldado y sus respectivas esposas. ¿Retratos de Chaigneau (1859-1862) o de Castro (1863-1864)?”, 4.

indígena (ACN000/015/267) quien, a juzgar por su aspecto y sus ropas, podría identificarse con una mapuche.

El retrato de un guaso [fig. 5.6.32], vestido con manta y sombrero en mano, muestra un modelo de silla también visible en algunas de las imágenes de la familia de Juan Soldado. La fotografía muestra además en la esquina superior la huella de una etiqueta de técnica con el número “8”, lo que sin duda nos remite a un estudio comercial y más concretamente el de Chaigneau, que presenta frecuentemente este tipo de señas de identidad. No cabe duda de que el interés por la figura del guaso radicaba en su calidad de personaje típico pero también en el interés por los grupos humanos más desfavorecidos y por el campo chileno. El guaso (o huaso) chileno es el jinete y campesino de la zona centro o sur del país, similar al gaucho en Argentina, un personaje fundamental de la identidad chilena. Esto de por sí justificaría la presencia de este tipo humano en la colección. Pero, además, es junto con el “roto” chileno un personaje marginal, bravo y rebelde contra la autoridad.¹⁸² Era parte de la “cara oscura” de un país que, para los comisionados, si bien se encontraba muy adelantado pecaba, recordemos, de “exagerada vanidad”, motivo por el cual se habían producido “complicaciones” entre ambos países¹⁸³. Quizá por ello los comisionados insistieran sobre la pobreza y la marginalidad, también visibles en los trabajadores de las playas, los habitantes de las quebradas o los propios mapuches, que demostraban que si bien adelantado, Chile todavía era un país emergente. La imagen también debe contemplarse a la luz de un conjunto de fotografías comerciales que asimismo recopilaron los comisionados y que recogen las condiciones de vida de los campesinos chilenos. El asunto merece cierta atención si tenemos en cuenta que la colección cuenta con la nada desdeñable cifra de cinco fotografías de pequeños “ranchos” chilenos, lo que demuestra el interés de la comisión por este tema: ACN002/040/291 y FD1359, de las que se conservan exclusivamente positivos y que son claramente imágenes comerciales, y los negativos ACN000/012/210, ACN000/013/217 y la más conocida ACN000/005/078 con medidas y rasgos compatibles con el trabajo realizado por Chaigneau. Aunque se hablará más adelante sobre estas imágenes, merece la pena mencionar también en este punto que el interés por el campo chileno es evidente, pues existe asimismo un amplio reportaje, en este caso del fotógrafo de la comisión, de

¹⁸² ARAUCARIA ROJAS SOTOCONIL, “Cuando me encarné en la güeya del verdadero sartén: rotos bandidos en la literatura chilena”, *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, vol. 16, n. 1 (2012): 90.

¹⁸³ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la comisión Científica*, 42.

explotaciones agrícolas, particularmente viñedos, posiblemente de la zona de Quillota que el comisionado visitó en al menos dos ocasiones.

Por otra parte, *India con manto* (ACN000/015/267) [fig. 5.6.33], que muestra una mujer indígena de mediana edad de pie contra fondo neutro en lo que parece ser un estudio improvisado, puede ser por su vestido y por sus rasgos físicos asimilada a la serie de mapuches. Las medidas de la placa (210 x 160 mm) son características de la producción de Castro. A diferencia de las otras mujeres mapuches, ésta no porta ningún abalorio, aunque sí la vestimenta típica (*kepam, trariüwe, ikülla*). La figura, de pie y con un interesante estudio del rostro, aporta una perspectiva noble de los indígenas. Y, en efecto, sus comentarios sobre los indígenas araucanos encajan con esta percepción, según se depende de las siguientes líneas:

*... al ejército y a la milicia van de soldados los pobres nada más, o la gente que tiene sangre araucana. Esta, de cierto, es de lo mejor de este país, es el pueblo que trabaja y sufre, sin recibir educación, los araucanos son a quienes deben la independencia estos hijos de la madre patria, son los verdaderos hijos del país, y no merecen para mí sino mi respeto y no puedo menos de alabar su nobleza y su honradez...*¹⁸⁴

Almagro, autor de la narrativa oficial del viaje, describe a los araucanos "...tan celebrados por Ercilla..." como un pueblo indómito¹⁸⁵, pero no hace ningún comentario sobre los mapuches, sus descendientes. Sin embargo, debían existir razones de peso para la adquisición de tan numeroso grupo de imágenes de tipos humanos, que sin duda destaca en el contexto de la colección, y para despertar el interés del fotógrafo de la comisión. Una vez más, el mismo Almagro parece guiarnos hacia el especial significado que el pueblo araucano había tenido en la historia de España. En primer lugar, los antepasados de los mapuches habían dejado una huella indeleble en la memoria de los españoles a través de *La Araucana* de Alonso de Ercilla, que Almagro o Castro mencionan en sus escritos. Mientras para algunos Ercilla, como Fray Bartolomé de las Casas o Francisco de Vitoria, no consideraba a los araucanos unos salvajes, sino seres inteligentes y con

¹⁸⁴ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica del Pacífico, Valparaíso, 4 de febrero de 1864", 164.

¹⁸⁵ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la comisión Científica enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años 1862 a 1866 acompañada de dos mapas*, 40.

capacidad de buen gobierno,¹⁸⁶ otros autores han puesto de manifiesto que la visión del escritor español servía para glorificar a los conquistadores¹⁸⁷. Sea como fuere, lo cierto es que el canto de Ercilla a los araucanos sin duda los inmortalizó como grandes guerreros, haciéndolos grandes como incas o aztecas. Significativamente, las imágenes de estudio Chaigneau nos informan de que el cacique Huaramán y su hermano Juan Soldado eran naturales de Tucapel, un lugar lleno de recuerdos para los españoles por ser donde los araucanos habían dado muerte a Pedro de Valdivia. Castro también hablaría extensamente en sus crónicas del conquistador español y de su huella en Chile:

*... antes de salir de Santiago tuve el gusto de visitar la casa y capilla del conquistador de Chile, Pedro de Valdivia, y cuya fotografía exterior y dibujo interior remitiré lo más pronto que pueda. Vi con gusto la capilla que se ha elevado en su memoria, y con disgusto lo abandonado de su estancia, que parece un desván [...] La capilla nada ofrece de notable pero creo digna de conservarse como recuerdo de los chilenos a Valdivia. No pueden figurarse el placer que se siente visitando estos sitios de tantos recuerdos tan admirables y verídicos como los cantó el Homero de esta Illíada, don Alonso de Ercilla [...] Ninguna nación cuenta en su historia hechos tan brillantes y gloriosos como estos, y que nosotros a penas apreciamos en su justo valor...*¹⁸⁸

El reencuentro de los comisionados con los vestigios de la historia de España en América no deja de traer al recuerdo los comentarios de aquellos que realizaron el Grand Tour. Tal como estos re-visitaban las tierras de sus antepasados reencontrándose con su historia, los viajeros del Grand Tour rememoraban en los rincones de Roma su educación clásica, afianzando aún más sus lazos con aquellos de los que se sentían descendientes.

Las relaciones con el pueblo mapuche no serían fáciles, y los españoles se verían obligados a reconocer su independencia a partir del año 1641. En efecto, los mapuches, si bien eran considerados vasallos del rey de España, gozaban de un estatus de autonomía, no tributaban y mantenían la soberanía sobre un territorio cuya frontera se negociaba constantemente¹⁸⁹. Ello no quita, sin embargo, que existiera una relativa paz entre ambos pueblos, que regulaban sus relaciones a través de encuentros o “parlamentos” en los que

¹⁸⁶ WILLIAM MEJÍAS-LÓPEZ, “La relación ideológica de Alonso de Ercilla con Francisco de Vitoria y Fray Bartolomé de las Casas”, *Revista Iberoamericana* (1995): 201, consultado el 8 de septiembre de 2016, doi: 10.5195/reviberoamer.1995.6404

¹⁸⁷ FRANCISCO JAVIER CEVALLOS, “Don Alonso de Ercilla and the American Indian: History and Myth”, *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 23, n. 3 (1989): 17.

¹⁸⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Comisión Científica del Pacífico: Valparaíso, 30 de junio de 1863”, 299.

¹⁸⁹ CONTRERAS PAINEMAL, *Koyang: Parlamento y protocolo en la diplomacia mapuche-castellana, siglos XVI-XIX*, 102.

los caciques locales discutían todo tipo de cuestiones con los gobernadores y otras autoridades españolas. Las fotografías, de hecho, parecen recoger una delegación de personalidades de alto rango con sus mejores galas que viajaban para reunirse con el gobierno de Chile, de la misma manera que antes se habían reunido con las autoridades coloniales españolas. Y, significativamente, muchos de los grupos mapuches serían reacios a abandonar su alianza con los españoles, a los que apoyarían durante la Guerra de Independencia haciendo honor a su palabra¹⁹⁰. Para concluir se trataba, por tanto, de imágenes con lecturas complejas más allá de los tipos humanos de interés etnográfico, repletas de recuerdos para los españoles.

Para concluir, las imágenes de indígenas de Chile son mayoritariamente locales, atribuibles al estudio de Chaigneau, con la excepción de la de una indígena mapuche atribuida aquí a Castro. Las series comerciales reflejan el interés por las celebridades, incluso indígenas, como demuestra la serie de la familia del cacique Huaramán, su hermano Juan Soldado y sus familias, perfectamente identificados. Asimismo, se observa la existencia de una serie de tipos, si bien posiblemente había sido concebida como una serie de retratos de personajes relevantes de la sociedad mapuche, probablemente posterior a la anterior. La imagen de un hombre con sombrero, posiblemente un guaso, puede asimismo asimilarse al estudio donde se fotografiaron el cacique Huaramán y su familia, y parece un tipo humano más dentro de la colección. De todo este conjunto de nativos, tan sólo existe un retrato, el de una indígena con manto, hasta hoy escasamente estudiado, que podría ser atribuida a Castro. A diferencia de las anteriores, esta imagen parece reflejar una perspectiva más real de la mujer mapuche, en este caso exenta de joyas y de suma sencillez. Esta colección de retratos y tipos propios y ajenos destaca como una de las más importantes de todo el *corpus* fotográfico de la expedición del Pacífico. La atención prestada a estos individuos no parece descansar exclusivamente en el interés etnográfico de los modelos. Por una parte, este conjunto forma parte de una visión que destaca los grupos más desfavorecidos de la sociedad chilena, también visible en las quebradas o los trabajadores de las playas. Quizá todos estos grupos desfavorecidos trataban de atenuar una percepción de modernidad y progreso que los comisionados estimaron exagerada por parte de los chilenos. Por otra parte, los tipos indígenas sin duda

¹⁹⁰ CONTRERAS PAINEMAL, *Koyang: Parlamento y protocolo en la diplomacia mapuche-castellana, siglos XVI-XIX*, 105-106.

llamaron la atención de los comisionados dado su protagonismo en la gesta conquistadora, en la que eran recordados como grandes guerreros.

Finalmente, las fotografías de los hoteles Aubry (ACN003/072/367) y de L' Union (CN003/057/370) constituyen posiblemente una imagen del desarrollo de este importante puerto del Pacífico pero, ante todo, simples *souvenirs* de la estancia de los comisionados en Valparaíso. La primera imagen [fig. 5.6.5] se conserva en forma de positivo montado sobre soporte secundario con el sello y procede del estudio de "C. L. Rowsell, fotógrafo". La fotografía muestra la fachada del moderno hotel, cuyos balcones aparecen salpicados de huéspedes, y destaca el solar en obras que existe frente a ella, signo inequívoco del crecimiento de la ciudad. Según Rodríguez Villegas, Carlos Luis Rowsell (Gran Bretaña, 1830) aparece por primera vez activo en Valparaíso con un comercio de mercería para pasar a colaborar con el estudio de Helsby y Cía en 1864. Dos años más tarde compraría a Juan Helsby todo el instrumental del estudio formando sociedad con Courret Hermanos.¹⁹¹ Estos datos permiten relacionar esta imagen con la de Juan Caballero del estudio de Helsby puesto que ambos fotógrafos se encontraban trabajando juntos en el momento en que los comisionados visitaron Chile. La fotografía del Hotel de L' Union, por su parte, resulta muy similar a la anterior. Aunque se desconoce la autoría de la imagen, la existencia única de un positivo sobre soporte secundario permite aventurar que, como en el caso anterior, se trataría de una imagen procedente de un estudio local. El esquema compositivo es también muy similar al anterior, mostrándose el hotel desde un extremo de la calle y sus balcones salpicados de huéspedes. A diferencia de la imagen anterior, se destaca los comercios de las proximidades. Los hoteles, que se encontraban entre los mejores de la ciudad durante aquellos años, fueron frecuentados por los comisionados, según se comenta en el diario de Martínez y Sáez,¹⁹² lo que apoya la teoría del *souvenir*, pero las imágenes de hoteles no son raras en el contexto de la expedición. Merece la pena destacar en Castro un interés genuino por estas instituciones, tal y como demostraría en sus imágenes y descripciones de las instalaciones turísticas del bosque de secuoyas en California o en sus crónicas de Nueva York al término de la expedición. En el contexto de Valparaíso, el desarrollo de los hoteles expresaba el desarrollo del puerto y su enorme tráfico.

¹⁹¹ RODRÍGUEZ VILLEGAS, *Historia de la Fotografía*, 153.

¹⁹² MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 113.

El campo chileno

Como ya se comentó con anterioridad, la figura del guaso chileno (del que se conserva la fotografía comercial de un tipo) mereció el interés de los comisionados. Prueba de ello es que los comisionados también se interesaron por su vida y recolectaron la nada desdeñable cifra de cinco fotografías de su vivienda o “rancho”. Además, posiblemente durante alguna de sus estancias en Quillota, Castro retrató la vida campesina de Chile, primero a través de la familia Herboso, que le hospedaba, pero también de las explotaciones agrícolas, particularmente los viñedos.

Tal y como había ocurrido en el caso de Valparaíso, donde se había recogido trazos de la vida de la población más desfavorecida y su trabajo en las playas, pero también sus pintorescas casas de las quebradas, los comisionados recolectaron fotografías de “ranchos” chilenos, las viviendas típicas de los campesinos y guasos. En una de ellas (ACN000/012/210), posiblemente obra de Castro, aparecen colgados junto a la puerta de acceso varios elementos, por lo que esta fotografía podría tener quizá una lectura etnográfica. Otra imagen (ACN000/013/217), muy semejante a la anterior, presenta un conjunto de cabañas entre las que destaca una frente a la cual posa un individuo vestido con sombrero y manta o poncho. Ambas cabañas son de tipo vegetal, muy similar a las “rucas” mapuches, y eran utilizadas por los “inquilinos”¹⁹³, campesinos arrendados en régimen de hacienda. Esta imagen exhibe en una de sus esquinas superiores restos de una etiqueta de técnica con un número. La más conocida y reproducida ACN000/005/078 [fig. 5.6.34] muestra una edificación algo más compleja que permite exponer con más claridad la típica estructura del rancho, con la cocina en el exterior bajo un techado¹⁹⁴. La pareja que posa junto a la casa no parece de guasos, quizá se trate de los propietarios de la hacienda a juzgar por sus vestidos burgueses. Al igual que la anterior, esta imagen también presenta los restos de una etiqueta de técnica o un número en una de las esquinas superiores, en este caso el “8”. Los negativos de 18 x 24 cm, poco usuales en la producción de Castro, y la existencia de etiquetas o números nos inducen a pensar que se trata una vez más de la obra de Chaigneau u otro fotógrafo local, a excepción de la primera. Ésta parece haber sido tomada en los alrededores de Quillota por algunos de sus elementos (álamos, muros de tierra cruda). Por su parte, de las imágenes “Rancho de

¹⁹³ MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, *Hombres de la tierra: presencia masculina en el campo tradicional chileno 1800-1950* (Santiago de Chile: Museo Histórico Nacional, 2009), 11-12.

¹⁹⁴ MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, *Hombres de la tierra: presencia masculina en el campo tradicional chileno 1800-1950*, 11-12.

Cabritería” ACN002/040/291 y “Rancho de Olmué” FD1359 sólo se conserva su positivo. Ambas, claramente escenificadas, muestran un estilo muy distinto del de las anteriores, a medio camino entre la fotografía documental y la escena de género. La segunda, dado el aspecto de la albúmina con esquinas redondeadas en la parte superior, podría ser quizá obra de la Sociedad Fotográfica de Lima, a la que pertenecen otras obras del conjunto muy similares. La primera, en realidad, con sus cabañas y sus redes al borde del mar, retrata la explotación de los recursos marinos a pequeña escala.

Volviendo al campo chileno, las imágenes de los campesinos deben relacionarse con las de los propietarios de la tierra, cuya vida fue ampliamente documentada por Castro en la hacienda de la familia de Guillermo Herboso y Manuela España en Quillota.

No es, sin embargo, la única imagen que se conserva de la vida de los propietarios, pues la imagen ACN001/025/373 en la que es visible una magnífica propiedad del interior de Copiapó demuestra el interés de la comisión por la estructura social del campo chileno y el régimen de hacienda. La imagen es claramente de origen local y sus esquinas redondeadas parecen remitirnos una vez más a la producción de la Sociedad Fotográfica de Lima.

La intencionalidad de las imágenes de la familia Herboso es, sin embargo, diferente, pues sin duda las fotografías fueron tomadas como muestra de agradecimiento, aprecio y como recuerdo, posiblemente de la larga estancia del fotógrafo en el año 1864. Con todo, las fotografías también reflejan la vida de los hacendados, en franco contraste con la de los inquilinos. Mientras entre los campesinos impera la desolación y el caos, la vida de los propietarios, sus amigos y criados discurre en un mundo fértil, feliz y ordenado. Castro asistió brevemente a un baile celebrado en esta quinta en 1863¹⁹⁵ para regresar al año siguiente y pasar unos días felices en medio de la agitación que entonces vivía¹⁹⁶. Quillota es una población del fértil valle del Aconcagua a la que entonces llegaba

¹⁹⁵ “... El Sr. Herboso, casado con una señora española, nos dio en su quinta de Quillota un magnífico baile que duró dos días [...] En el fondo de una extensa calle de álamos se encuentra la casa de nuestra bella y simpática compatriota la Sra. De Herboso, que había adornado campestre y alegremente su linda casa de campo; los trenes de ferro-carril llegaban llenos de niñas que con sus enormes mundos y cajas nos mostraban sus municiones de encantos y flores [...] Las nueve serían cuando los salones principiaron a llenarse de lindas señoritas de los alrededores con aéreos y diáfanos trajes y de jóvenes oficiales y guardias y de la comisión tan solamente el Sr Almagro y el que suscribe [...] a las tres fue la mesa adornada con profusión de banderas chilenas y españolas que colocábamos en los ojales de nuestros fraques y uniformes después de cambiar los colores nacionales por los chilenos con alguna beldad. Después de la cena... se pidió la popular zamacueca [...] la música de la “Resolución” tocó toda la noche [...] A la mañana, después de servidos los ponches y chocolates, me retiré y luego supe que a la siguiente noche había continuado la remolienda como dicen por aquí...”. CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, 1º de julio de 1863”, 307.

¹⁹⁶ “... Desde esta agradable posesión, propiedad del Sr. Herboso, le dirijo esta carta que escribo rodeado de los afectos de la buena amistad [...] Los días pasan tranquilos y dulces en este bellissimo y pintoresco valle de Quillota, bajo un cielo azul y risueño [...] Aquí además de los goces campestres se tiene sociedad, y una sociedad tan amable, tan cariñosa y hospitalaria, tan adornada de encantadoras señoritas que me parece un paraíso en la tierra (...) La Nueva Iberia es una de las quintas más agradables por su situación y su disposición particular; y tanto es así que una lindísima niña decía a nuestra paisana Manolita España de Herboso, dueña de este edén, que si alguna vez se iba a España le cediese la propiedad antes que a otro, porque desearía pasar en ella su luna de miel [...] Así no extrañará Ud que con tanto

la recién construida red de ferrocarril. Guillermo Herboso Recabarren, conde de San Miguel de Carma, estaba casado con la española Manuela España Ochoteco. Cuando Castro visitó su quinta¹⁹⁷, la pareja contaba, al menos, con dos hijos, María Constanza Antonia, que contaba entonces diez años, y su hermano Francisco Javier, nacido en 1861, quien posiblemente aparece en varias de las imágenes. Pasados los años, aquel niño, Francisco Javier Herboso España, llegaría a ser un importante abogado y político liberal chileno, lo que confirma una vez más el trato de los comisionados con las élites de los países visitados. En el conjunto llama la atención la presencia de dos fotografías FD1423 y ACN000/009/150 [fig. 5.6.35], tomadas en el mismo lugar y en un espacio breve de tiempo, casi como una secuencia cinematográfica. En ellas se observa un grupo de tres jinetes algo desdibujados por la exposición prolongada pero entre los que destacan una mujer y un niño, probablemente Francisco Javier Herboso. Un grupo de sirvientes a pie sujeta su cabalgadura. Hay una vaca y un ternero, que en una de las imágenes son conducidas por un sirviente mientras en otra la vaca está siendo ordeñada. Otros sirvientes a pie posan frente a la cámara, a la que miran con curiosidad. Una de las imágenes muestra entre sombras la figura del propio Guillermo Herboso, que contempla la escena desde la galería de la casa. El conjunto posiblemente también incluye una tercera imagen de la galería y el patio, ACN000/013/219 [fig. 5.6.36], en el que un sirviente sujeta a un niño, muy posiblemente Francisco Javier Herboso, junto a un coche de caballos. Guillermo Herboso posa junto al coche, sujetando el caballo, en el margen derecho de la imagen. Unos hombres conversan junto a la barandilla que limita la galería de la vivienda. Una joven, posiblemente una sirvienta, posa junto a ellos y mira a la cámara. La importancia de los sirvientes, que inusualmente comparten las imágenes con sus señores¹⁹⁸, es manifiesta, como también subraya el positivo FD1441, e ilustra la vida de la hacienda. En esta imagen tres sirvientes acompañan a un niño de unos diez años sentado sobre una carreta. Posiblemente la imagen también explora otra de las estancias en las que se articulaba la quinta chilena, posiblemente el patio destinado a la servidumbre. Finalmente, la imagen ABGH000/118/380 [fig. 5.6.37], de la que tampoco se conserva su negativo, explora los jardines de la quinta. Una de las imágenes más interesantes del fotógrafo de la comisión, se trata en realidad de un retrato de Guillermo Herboso, su familia y posiblemente algunos

entusiasmo y placer escriba estas páginas dedicadas a nuestra amable paisana, en recuerdo y eterna gratitud a la felicidad y buena amistad que estoy disfrutando en la Nueva Iberia...". CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica del Pacífico: República de Chile, Quillota, 23 de febrero de 1864, Nueva Iberia", 171-172.

¹⁹⁷ La "casa quinta chilena" era un tipo de propiedad de origen colonial estructurada alrededor de patios rectangulares interiores, rodeada por un alto muro y colindante a su parcela o fundo.

¹⁹⁸ Las imágenes coetáneas de los británicos en los dominios coloniales de la India o incluso en China sí muestran con frecuencia a sus exóticos sirvientes, en ocasiones con los niños de la casa e incluso las mascotas.

amigos vistos tras las sombras geométricas proyectadas por el techo de una pérgola. La pérgola, a la que tenemos acceso a través de una puerta abierta que nos invita a entrar en esta imagen de intimidad, se continúa con un túnel de celosía que dirige la mirada a través de la vegetación hasta el grupo humano, junto a una carretilla y frente a una construcción. El grupo, al que precede el propio Guillermo Herboso, consta de dos hombres y dos mujeres, posiblemente Manuela España y su hija María Constanza Antonia. El hombre podría ser el Sr Cassot, antiguo cónsul de Francia y propietario de la hacienda de La Palma, también en Quillota, con quien entraron en contacto los comisionados en febrero de 1864. Según el diario de Martínez y Sáez, visitaron su hacienda y la de los Herboso todos juntos, momento que quizá registra el fotógrafo con su cámara.¹⁹⁹ La mujer tiene en brazos a un niño, quizá el pequeño Francisco Javier, mientras otro casi de la misma edad se apoya en una de las piezas de cerámica china que festonan el túnel. Todos miran a la cámara como si hubieran sido sorprendidos, aportando un aire natural a esta imagen cotidiana. Las otras imágenes resultan algo más extrañas al ojo moderno, pero posiblemente tratan de captar al igual que esta fotografía el retrato de esta familia y su vida cotidiana. Sin embargo, rodeados de sus sirvientes, con sus caballos y sus fértiles reses, junto a su coche y en su magnífica hacienda, posiblemente el artista desea destacar los emblemas del estatus económico de la familia y su plácida vida. Ésta contrasta sin duda con la desolación de la vida de los campesinos. En cualquier caso, en la década de 1860 este tipo de imágenes de la vida cotidiana fuera del estudio constituyen toda una rareza. Más aún, quizá la imagen del grupo humano a través de la pérgola y del túnel de celosía y vegetación y sus efectos lumínicos sobre el suelo, realmente notable, nos permitan asomarnos no ya a la vida familiar y social en el jardín de esta quinta sino a una sensibilidad muy moderna para la época. De hecho, una sensibilidad muy próxima a la de un primer Claude Monet que por aquellos años ya comenzaba a pintar lo cotidiano y las sombras de los árboles. Aunque estas composiciones pictóricas del gran impresionista francés son ligeramente posteriores (existe una interesante imagen del bosque de Fontainebleau de 1863 pero *El desayuno sobre la hierba* está datado entre 1865 y 1866, y *Adolphe Monet en el Jardín de Le coteau en Sainte-Adresse* en 1867) la similitud entre las obras es notable en su apreciación de lo cotidiano, su interés por los efectos lumínicos y el esquema en forma de túnel de la última obra [fig. 5.6.38]. Posiblemente todo ello apunta hacia la aparición por aquellos años de una cierta sensibilidad, y subraya la

¹⁹⁹ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 162-163.

formación pictórica del propio Castro en Francia y su indudable capacidad para mantenerse informado sobre las últimas tendencias, tal y como demuestra su galería de personajes contemporáneos similar y coetánea a la de Disdéri. Por otra parte, los préstamos que se observan en su obra suelen proceder de otros artistas de su época.

Quizá en relación tanto a la familia Herboso-España como a la estructura del campo chileno y su explotación, el fotógrafo de la comisión realizó un pequeño reportaje de seis imágenes hoy un tanto enigmáticas para el espectador moderno, al menos en España. El aspecto de los campos, salpicados de álamos, y la estancia del fotógrafo en Quillota en 1864, durante la cual visitó varias haciendas²⁰⁰ sugieren que estas imágenes de viñedos, campos tapiados, grandes caminos y acequias fueron tomadas allí, y no en Santiago, tal y como aparece especificado en muchas de estas imágenes. Y, en efecto, a pesar de la escasa calidad, la imagen ABGH000/118/375 permite vislumbrar tras los álamos la silueta de una montaña, posiblemente “la campana de Quillota”, mientras *Camino de la Palma de Quillota*, uno de los raros dibujos de Castro publicados por *El Museo Universal* [fig. 5.6.39], nos permite observar la misma estructura de explotaciones tapiadas, grandes caminos, álamos y sauces que salpican las vías de agua de las fotografías. En palabras del propio fotógrafo:

*... Una montaña domina a todas las de la cadena y es la campana de Quillota. El valle está lleno de propiedades, en su mayor parte dehesas o potreros, nombre que les dan en el país; se hallan divididas por pequeñas acequias para el riego, festoneadas de altos álamos cuyas hojas al agitarse por el viento que periódicamente se levanta a las once del día murmuran dulcemente produciendo un suave ruido que anima el paisaje. Plantaciones de sauces imprimen un ligero tinte de melancolía al paisaje, y el ambiente se embalsama con algunas acacias del género de las que tenemos en España. Para mí esta sería la misma naturaleza que la de la patria si no considerase el mar inmenso que me separa...*²⁰¹

El fotógrafo se tomó enormes molestias para fotografiar estos campos, que también dibujó, lo que parece confirmar el interés de la explotación agrícola del valle

²⁰⁰ “... Más he agradecido en estas circunstancias las finas atenciones de que he sido objeto en las lindas posesiones de Rauten, San Rafael, La Palma, San Isidro y otras...” . CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico: República de Chile, Quillota, 23 de febrero de 1864, Nueva Iberia”, 171.

²⁰¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico: República de Chile, Quillota, 23 de febrero de 1864, Nueva Iberia”, 171.

central de Chile no sólo para él sino también para la comisión. La narrativa oficial del viaje, cuya descripción del país es muy breve, destaca en efecto que Chile exportaba cereal a todo el Pacífico y vinos de buena calidad, además de caballos y minerales.²⁰² Por una parte, en efecto, aparecen fotografiadas las acequias que menciona Castro en su crónica, visibles en las imágenes ABGH000/118/375 y ACN000/013/215. Algo más comprensibles resultan las imágenes relativas a las explotaciones, limitadas por tapias de tierra cruda. La visión global que aporta la imagen ACN000/014/238 nos permite ver cómo el campo cultivado se encuentra dentro de los límites de los tapias, y las filas de álamos nos permiten adivinar la canalización del agua. El mundo que se abre más allá del tapial es un vergel. Las fotografías ABGH000/118/378 y ACN000/009/144 [fig. 5.6.40], nos permiten asomarnos más allá de las tapias y ver las explotaciones, principalmente viñedo y con carácter secundario frutales. Las parcelas están todas cuidadosamente divididas y tapiadas. Lo que se observa en estas imágenes es un tipo de explotación característica del valle central de Chile: las tapias subdividían espacios dentro de cada explotación para proteger las viñas y huertos de los animales y para cerrar la propiedad, en ocasiones se usaban también en los “potreros”²⁰³ y servían por la acción térmica de la tierra cruda para irradiar calor durante la noche²⁰⁴. Las fotografías, a las que habría que añadir una tercera imagen (ACN000/010/164) de lo que parece ser un pavimento reticulado en construcción cuya finalidad desconocemos, completaría lo que parece ser una secuencia de imágenes tomadas durante un trayecto corto alrededor de un punto, método de trabajo que solía utilizar el fotógrafo posiblemente debido a las exigencias técnicas del colodión húmedo. Las primeras imágenes de acequias podrían aludir a un sistema tradicional de irrigación que se había visto renovado durante los últimos años debido a la apertura de los mercados de cereal de California, Australia e Inglaterra y que permitía la integración de nuevas tierras a la producción agrícola²⁰⁵. En otras palabras, la irrigación del agua era signo del desarrollo del campo chileno. Las últimas, que ciertamente parecen subrayar el cultivo de la vid, creemos que podrían referirse a la introducción de cepas francesas en suelo chileno. Pues, de hecho, la expedición del Pacífico estaba particularmente interesada en la ciencia de la aclimatación, como también demuestran otras imágenes como las del jardín Abadie de Valparaíso. Las cepas francesas

²⁰² ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la comisión Científica enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años 1862 a 1866 acompañada de dos mapas*, 42.

²⁰³ Terreno cercado con pastos para alimentar y guardar el ganado.

²⁰⁴ PABLO LACOSTE, ESTELA PREMAT, AMALIA CASTRO, NATALIA SOTO, MARCELA ARANDA, “Tapias y tapias y Cuyo y Chile (siglos XVI-XIX)”, *Apuntes*, vol. 25, n. 2 (2012): 186.

²⁰⁵ JOSÉ DEL POZO, *Historia del vino chileno* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1998), 63-65.

habían comenzado a introducirse en suelo chileno en la década de 1840 y habían sido seguidas por un ejército de técnicos franceses.²⁰⁶ En la década de 1860, cuando los comisionados visitaron Chile, las variedades francesas estaban aún en proceso de introducción. Por aquellos años en España Luciano Francisco Ramón Murrieta aplicaba las nuevas técnicas francesas a los vinos de Baldomero Espartero, y se gestaba la introducción de las primeras cepas galas en la que sería la bodega Marqués de Riscal. En ambos casos, se podría decir que se asistía al nacimiento de una nueva industria, la del vino, en la que ambos países se encuentran entre las más grandes potencias mundiales.

La serie de imágenes de Quillota se completa con la de un edificio singular con un cuerpo adosado en la parte superior en forma de balcón acristalado (ACN000/012/196). El asta de bandera frente a la fachada sugiere que este moderno edificio para la época era de cierta importancia, como de hecho ocurre con todos los fotografiados por Castro, pero lamentablemente no ha sido posible identificarlo. Lo cierto es, sin embargo, que el estilo concuerda más con el de la arquitectura peruana que con la chilena.

Finalmente, es necesario destacar que la autoría de las imágenes resulta problemática pues mientras Castro visitó la quinta en, al menos, dos ocasiones, la imagen ACN000/009/150 ha sido atribuida por sus características técnicas a Chaigneau.²⁰⁷ En nuestra opinión esta autoría es poco probable, especialmente si se tiene en cuenta que las medidas de la placa (26 x 31 cm) son compatibles con las del fotógrafo de la comisión. Pero no es del todo imposible que Castro visitara Quillota con Chaigneau como colaborador. Como curiosidad, la imagen FD1423 carece de negativo, pero existe un fragmento devuelto en 2003 por el fotógrafo y restaurador Miguel Ángel Martín Giménez (ACN/PNi016) compatible con la imagen.

Para concluir, este conjunto de fotografías explora el mundo rural chileno, en el que se desarrollaba la vida de la mayoría de la población del país en aquellos años. Como ocurre con la población urbana, la comisión se interesa por la población más desfavorecida, y las colecciones del Pacífico reúnen varias imágenes comerciales de ranchos donde discurre la vida de los denominados “inquilinos”. Por otra parte, Castro tuvo la oportunidad de relacionarse socialmente con Guillermo Herboso, conde de San Miguel de Carma, y su esposa Manuela España, ricos hacendados del fértil valle de

²⁰⁶ DEL POZO, *Historia del vino chileno*, 70.

²⁰⁷ ELLIS, FUENTES, GARCIA-GUINEA, ET AL, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865*, 63.

Quillota. Allí realizó un interesante retrato de la vida cotidiana de los hacendados, posiblemente con un objetivo más personal, pero sin duda sus fotografías permitían completar la imagen del campo chileno. Sus imágenes de la familia Herboso, amigos y criados son originales y modernas para su época, y como un eco distante parecen anunciar una nueva sensibilidad que algo más tarde se haría visible a través de los impresionistas. El retrato del campo chileno se ve completado con los propios cultivos. Estos, recorridos por acequias, muestran signos inequívocos de su expansión. Por otra parte, las interesantes imágenes de huertas y especialmente viñedos protegidos por tapiales de tierra cruda posiblemente nos invitan a observar la introducción y aclimatación de nuevas cepas francesas, un tema sin duda de interés para la comisión, asistiendo así al nacimiento de la que sería con los años una gran potencia vitícola.

Santiago de Chile

Conforme a las crónicas de Castro, el fotógrafo viajó a la capital chilena con motivo de su primera visita al país en 1863.²⁰⁸ Su primera toma de contacto con la ciudad fue el puente sobre el río Mapocho, “construido por los españoles sobre el río... y a cuya opuesta orilla se halla Santiago [...] El Mapocho es un arroyo aprendiz de río como el Manzanares, casi seco siempre...”²⁰⁹. La imagen del más conocido como puente de Calicanto, una de las más importantes obras de la ingeniería colonial, se encuentra recogida en las colecciones del Pacífico (ACN000/004/073).

Dos imágenes del Santiago colonial parecen haberse realizado durante la misma sesión fotográfica dada la proximidad al puente. Se trata de una imagen identificada con Quillota en el positivo que se conserva en el Museo Nacional de Antropología (FD1373), y otra con una calle de Santiago, según la inscripción que aparece en el positivo ABGH000/106/135 [fig. 5.6.41]. En lo que se refiere a la primera, el parecido con la población de Quillota es notable, pero nos inclinamos por que se trate de las afueras de Santiago, posiblemente desde la torre de una iglesia. La otra imagen, que no conserva su negativo, ha sido identificada con el antiguo camino del Inca, actualmente avenida de la Independencia. La torre que se observa es posiblemente la de la iglesia de la Estampa

²⁰⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, 1º de julio de 1863”, 307.

²⁰⁹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, 1º de julio de 1863”, 307.

Volada, también conocida como Nuestra Señora del Carmen. Si, incluso en ausencia del negativo de la segunda imagen, damos por sentado que se trata de fotografías de Castro, el método de trabajo del fotógrafo sugiere que la primera imagen fue posiblemente tomada desde la torre de la iglesia de la Estampa Volada o El Carmen. Las imágenes parecen destacar, por una parte, la calle, en la que aparecen, además de un coche, posiblemente el medio de transporte utilizado por el fotógrafo, un jinete y un niño sentado entre piedras desdibujados por la larga exposición. El antiguo camino del Inca había sido una importante vía de acceso a la ciudad de Santiago desde tiempos precolombinos. Pero, además, también había sido el escenario del grito de independencia del ejército tras la victoria en la Batalla de Chacabuco (1817). Una vez más, las imágenes son reflejo de la historia. La otra imagen, una perspectiva a vuelo de pájaro, ofrece una panorámica de las tierras de labor y de las últimas casas, que marcan los límites de la ciudad de Santiago, o suburbios. Posiblemente, se trata del área urbana conocida como La Chimba. Así, una vez más, la cámara de Castro parece interesarse en los rincones más pobres de la ciudad, pues en estos suburbios vivían desde la fundación de la ciudad las poblaciones marginales de la capital chilena. En La Chimba, lugar descrito como incivilizado, las condiciones de vida sorprendían a los visitantes por su miseria. Y quizá, como en el caso de las quebradas de Valparaíso, la comisión Científica trató de valorar el progreso de Chile sin obviar la miseria que aquejaba a las clases menos favorecidas, generalmente segregadas e incluso invisibilizadas.

*... Santiago es una población de calles tiradas a cordel y dividida en rectángulos de 150 varas a las que llaman cuadras en toda esta América [...] Tiene Santiago edificios bastante buenos debidos a nosotros: la catedral, la moneda, el correo, obras españolas. Las modernas son el cuartel de artillería, la penitenciaría y el teatro; éste en su exterior no se halla terminado, su interior es bastante bonito...*²¹⁰

También aquí las imágenes de las colecciones del Pacífico reflejan tanto la ciudad a través de sus principales instituciones como su historia. Y la propia historia de España aflora una vez más y aparece reflejada en las fotografías del corazón de la ciudad. En efecto, las colecciones del Pacífico recogen tres imágenes cuyos negativos, de 26 x 31 cm captan algunas de las instituciones y monumentos ubicados en el núcleo fundacional,

²¹⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, 1º de julio de 1863", 307.

plaza mayor denominada plaza de Armas: la catedral metropolitana de Santiago junto a la parroquia del Sagrario, el Monumento a Ayacucho y el Portal Viejo de los condes de Sierra Bella. En todas estas imágenes, como ocurriera en Valparaíso, destaca el reciente ajardinamiento de la plaza, que facilita que el centro neurálgico de la ciudad sirva como espacio para la sociabilidad y la salubridad, así como su alumbrado público, ambos emblemas de modernidad. Una de estas imágenes aparecerá reproducida por *El Museo Universal* en forma de grabado. Dadas las dimensiones de las placas, sería posible atribuir todas estas fotografías al artista de la comisión. Así, las imágenes ACN000/015/284 y ACN000/005/085 exploran desde distintos ángulos la catedral metropolitana de Santiago y la parroquia del Sagrario, obras que efectivamente habían sido iniciadas en tiempos de la colonia, como destacaba Castro en sus crónicas. La catedral, de estilo neoclásico, se alza como en otros casos sobre los cimientos de edificios anteriores y tiene su origen en el proyecto del italiano Joaquín Toesca de 1780. Con el tiempo, la catedral aún experimentaría más modificaciones e incluso adquiriría dos torres a principios del siglo XX que todavía hoy luce. Sin embargo, resulta interesante que el fotógrafo de la comisión obviara que la edificación que aparece a su lado, la parroquia del Sagrario, si bien también se basaba en un proyecto de Toesca, se había finalizado en 1863, momento en el que la comisión se encontraba visitando Chile. Si el carácter moderno de esta construcción es ignorado por el fotógrafo, lo es más aún la estatua monumental que aparece en el centro de la zona ajardinada de la plaza, y que conmemora la Batalla de Ayacucho (1824), que marca el final del dominio español en América del Sur. El pavimento en el suelo conduce la mirada inexorablemente hacia la estatua, no sólo en estas imágenes sino en la fotografía ACN000/005/075 [fig. 5.6.42]. Esta fotografía muestra al espectador el Portal Viejo de los condes de Sierra Bella, una importante galería comercial que servía desde tiempos de la colonia como espacio para la sociabilidad, pero sólo tras atravesar la zona ajardinada, salpicada de paseantes, y fijar la mirada una vez más en el monumento republicano. De hecho, aunque con modificaciones, la imagen ACN000/005/085, en la que destaca este monumento, aparece reproducida por *El Museo Universal* bajo el título “Expedición Científica del Pacífico.- La catedral y plaza en Santiago de Chile (de fotografía)”, sin más comentario. No será, sin embargo, un caso aislado. Como se recordará, las imágenes de la plaza de la Victoria de Buenos Aires descubren insistentemente la Pirámide de Mayo coronada por la estatua de la Libertad que conmemora el origen del estado argentino. Sin embargo, sin comentario alguno, posiblemente el significado de este monumento no era del todo evidente para la sociedad española. Con todo, en esta ocasión el fotógrafo

aclaraba en sus crónicas que el nombre de la plaza argentina aludía a la independencia del país. La plaza de Armas de Santiago de Chile conserva otros edificios de factura colonial que interesaron a la comisión, a juzgar por las imágenes comerciales que se adquirieron de ellos. Todas estas imágenes muestran esquinas redondeadas, por lo que son compatibles con la producción de la Sociedad Fotográfica de Lima, y en dos casos (ACN001/004/365, ACN001/022/361) aparecen en el álbum fotográfico de Eugenio Maunoury de la Biblioteca Nacional de Francia²¹¹. Una de estas imágenes refleja una vez más el Portal Viejo de los Condes de Sierra Bella (ACN001/004/364), en esta ocasión en primer plano y en plena actividad comercial. La imagen ACN001/004/365, por su parte, muestra la fachada de la cárcel y cabildo de Santiago mientras ACN001/022/361 recoge el Portal Tagle, una importante galería comercial que desaparecería en un incendio en 1864. Como en el caso de la catedral y la capilla del Sagrario, el cabildo y la cárcel eran obras de Joaquín Toesca, por lo tanto, efectivamente, de origen colonial.

Como en el caso de Buenos Aires, aunque tan solo fuera debido al ajardinamiento de la plaza y la introducción del alumbrado de gas, las fotografías proporcionaban una imagen de progreso y modernidad de la capital chilena. Esta imagen era la que sin duda se había decidido proporcionar a la sociedad española de manera oficial a juzgar por la elogiosa descripción de Almagro en la narrativa del viaje.²¹² Sin embargo, se advierte un claro interés por los edificios fundacionales de factura española, tanto en las crónicas de Castro como en sus fotografías. Este interés también es visible en las imágenes adquiridas a Maunoury y, posiblemente, a la Sociedad Fotográfica de Lima, que complementan este reportaje. No es posible saber quién fue el responsable de la adquisición de las imágenes, pues si bien esta misión podría haber recaído sobre el fotógrafo, el diario del comisionado Francisco de Paula Martínez y Sáez demuestra que otros miembros de la comisión también visitaban los estudios fotográficos²¹³, posiblemente no sólo con el propósito de hacerse retratar. Con todo, como veremos en otros capítulos, en nuestra opinión sería el propio Castro el principal responsable de formar el imaginario del viaje, bien realizando las fotografías, bien adquiriéndolas. Las fotografías de estos grandes edificios responden,

²¹¹ [MAUNOURY], *Andenken an Chile*.

²¹² "... Santiago, capital de la república, situada sobre el pobre río Mapocho... es una pintoresca y preciosa ciudad de cerca de 100.000 habitantes. Tiene magníficos edificios y hermosísimas calles, rectas y anchas, cortadas en escuadra, bien empedradas y siempre limpias. Es residencia del presidente de la República, de las cámaras, altos tribunales, universidad, escuelas de todas clases, casa de moneda, una magnífica penitenciaría, museo de ciencias naturales, biblioteca, etc etc..." . ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la comisión Científica enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años 1862 a 1866 acompañada de dos mapas*, 42-43.

²¹³ Sólo en la ciudad de Santiago, y como había ocurrido ya en otros puntos del trayecto, los comisionados visitaron el estudio fotográfico en dos ocasiones, según se desprende del diario de Francisco de Paula Martínez y Sáez. MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 116, 118.

como en otros casos anteriores, a la descripción de la ciudad a través de sus instituciones y edificios más notables, como se desprende de la descripción de Almagro en la narrativa oficial del viaje²¹⁴.

Con relación al pasado colonial de la ciudad de Santiago posiblemente podría añadirse una imagen más, obra de la Sociedad Fotográfica de Lima. La imagen resulta poco expresiva, pues muestra una pequeña casa de campo en la ladera de una montaña. Pero gracias a su título, *Casa de la Hacienda del Noviciado* (ACN001/003/363), podemos deducir que posiblemente fuera tomada en los alrededores de la capital chilena, en Pudahuel, y que reproduzca una de las construcciones de lo que fue una misión jesuita. El significado de la imagen quizá resida en la importancia que tuvieron los jesuitas en la explotación agrícola de la zona, con cuyos beneficios pudieron crecer significando un “aporte determinante al crecimiento económico, cultural y artístico de la Capitanía General de Chile”²¹⁵.

La ciudad de Santiago también fue descrita por el fotógrafo a través de su paseo de la Cañada o Alameda de las Delicias.

... El paseo de la Cañada, extensa calle de cuatro hileras de álamos, se parece algo a nuestro Prado, si bien es mejor pues tiene por fondo la grandiosa cordillera de los Andes. La Cañada es el paseo más concurrido de Santiago los domingos, después que los nacionales vuelven de la “Pampilla” o Campo de Marte, extenso llano en extremo a propósito para las evoluciones militares...²¹⁶

Este espacio para la sociabilidad aparece representado en dos imágenes, ACN000/009/154 [fig. 5.6.43] y ABGH000/117/360. Un fragmento de negativo al colodión húmedo (ACN/PNi005) recuperado en los últimos años y procedente del estudio de Martín Giménez, responsable de la primera restauración de las placas, podría quizá ser identificado con la matriz de la segunda imagen. En principio, ambas imágenes podrían ser identificadas con la producción de Castro, especialmente la primera debido a sus

²¹⁴ “... Santiago, capital de la república, situada sobre el pobre río Mapocho... es una pintoresca y preciosa ciudad de cerca de 100.000 habitantes. Tiene magníficos edificios y hermosísimas calles, rectas y anchas, cortadas en escuadra, bien empedradas y siempre limpias. Es residencia del presidente de la República, de las cámaras, altos tribunales, universidad, escuelas de todas clases, casa de moneda, una magnífica penitenciaría, museo de ciencias naturales, biblioteca, etc etc...”. ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la Comisión Científica enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años 1862 a 1866 acompañada de dos mapas*, 42-43.

²¹⁵ ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE PUDAHUEL, *Pudahuel, en el camino de la memoria: de las Barrancas a Pudahuel, 450 años de historia*, 25-27, consultado el 2 de octubre de 2016, en: https://issuu.com/aprendeciencia/docs/pudahuellibro_parte1

²¹⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, 1º de julio de 1863”, 307.

dimensiones. Y, en efecto, esta imagen de la Alameda de las Delicias, en cuyo centro aparece un monumento escultórico, fue comentada por el fotógrafo en sus crónicas, lo que sugiere un trabajo personal. El monumento, hoy desaparecido, representaba la Confederación Americana:

*... Continuando le sale a uno al encuentro un terrible figurón, envuelto en un luengo ropaje, con un brazo levantado sosteniendo una tea (¿será la de la discordia?) y por pedestal el mundo, y los pies del figurón se apoyan sobre América y dice sobre el yeso que compone el figurón: Confederación Americana. Ninguna reflexión hago sobre ella, es de papelón y basta...*²¹⁷

Más adelante, con motivo de su visita a las Islas de Chíncha desde Valparaíso, el fotógrafo es aún más explícito en sus opiniones sobre el espíritu de confraternidad entre los pueblos americanos:

... durante la noche llegamos al puerto de Cobija [...] Antes de llegar tuvimos el gusto de ver las célebres guaneras de Mejillones, origen hoy de una intrincada cuestión entre Chile y Bolivia sobre si pertenecen a una o a la otra, pero que quedará en favor de Chile por tener ésta marina para apoyar su derecho o su torcido, que de esto no sé palabra. El asunto no son las guaneras, sino las minas del desierto de Atacama que les hacen gracias a los chilenos; estos, entretanto, se han posesionado de Mejillones con su fragata la “Esmeralda”, cuyo comandante se ha ingerido algo más en el negocio de las minas impidiendo seguir sus trabajos a los bolivianos por la razón de tener la fragata veinte cañones y los contendientes cero. Nada más natural es esto que puesto que pueden más se lleven la prebenda, pero pueden aplicarse los chilenos y los peruanos esa misma lógica cuando la vetusta Europa necesite obrar con energía, pues si ellos que son hermanos, ellos que quieren fundar esa “unión americana” se tratan con el atroz derecho de la fuerza, con cuánta más razón lo podrán hacer los gobiernos europeos que están muy lejos de ser sus hermanos. Pero amigo, estos son de los que el Santo Evangelio nos dice “ven la mota en el ojo ajeno y no ven la viga en el suyo” y se aman unos a otros de tal modo que, espero antes de poco, pasen los bolivianos con los argentinos a arreglar

²¹⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, 1º de julio de 1863”, 307.

*la cuestión mejillonesa y de la deuda de la independencia en comandita y tengan los chilenos qué sentir con sus hermanitos de la unión...*²¹⁸

Así pues, como en ocasiones anteriores, crónicas e imágenes sirven como vehículo para expresar opiniones personales, en este caso sobre el espíritu de confederación americana. Éste tenía su origen en el Congreso de Panamá convocado por Simón Bolívar de 1826. En 1856 Perú, Ecuador y Chile habían firmado el Tratado Continental de Unión Confederativa aglutinando temas como la ciudadanía, la adopción de un sistema monetario único o la alianza contra las agresiones extranjeras, aunque no sería ratificado por ninguno de los congresos nacionales. Cuando Castro se encontraba en Santiago, posiblemente como respuesta a un entorno internacional cada vez más hostil, Tomás Cipriano de Mosquera, presidente de Colombia, trataría de promover la unión entre las repúblicas americanas con el objetivo de mantener su independencia.²¹⁹ La estatua ha llegado hasta nosotros precisamente gracias a la documentación de Castro, pues su existencia fue al parecer muy efímera.²²⁰ Es interesante destacar, sin embargo, que si Castro criticaba en sus crónicas unos ideales que consideraba falsos, una de las preocupaciones reales de la política exterior española era, precisamente, desalentar este proyecto latinoamericano, según se desprende del juicio de residencia de Luis Hernández Pinzón:

*... Las consecuencias de los sucesos referidos [ocupación de las Chinchas] no se hicieron esperar: el proceder de la escuadra y la palabra reivindicación²²¹ fueron en poco tiempo conocidas en todo el continente americano: en vano el gobierno de España desaprobó pública y terminantemente una idea que jamás estuvo en su pensamiento; inútilmente explicó sus intenciones ajenas a todo espíritu de reconquista... El mal estaba hecho [...] uniéndose todos contra la antigua madre patria [...] y se realizó el pensamiento que siempre se había creído irrealizable de reunir un Congreso Americano²²²...*²²³

²¹⁸ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Cartas no científicas: Islas de Chincha, a bordo de la 'Covadonga', Julio 27 de 1864", *El Museo Universal*, 2 de octubre de 1864, 315.

²¹⁹ Sobre los proyectos de confederación de las repúblicas americanas, véase: GERMÁN A. DE LA REZA, "La asamblea hispanoamericana de 1864-1865, último eslabón de la anficiónía", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n. 39 (2010): 71-91. .

²²⁰ "Los misterios de una antigua estatua perdida a la 'Confederación Americana'", 16 de septiembre de 2016, <http://urbatorium.blogspot.com.es/2013/05/los-misterios-de-una-antigua-estatua.html>

²²¹ Subrayado en el original.

²²² Posiblemente se refiere al II Congreso de Lima (1864-1865).

²²³ AMN, "[Juicio de] Residencia del General Pinzón", 12 de julio de 1865, 178-179.

Como veremos más adelante, el fotógrafo realizó comentarios irónicos y muy críticos sobre América y sobre Chile, de carácter personal y con un tono apasionado, que curiosamente aparecerán ya durante su primera estancia. Sin duda, estos sentimientos debieron influir sobre las escasas imágenes que el fotógrafo realizó en este país de las que ésta es un buen ejemplo.

En cuanto a la imagen ABGH000/117/360 (ACN/PNi005?), sin duda trata de representar un espacio de sociabilidad, un paseo moderno con su alumbrado público, sus bancos y sus paseantes (véase la figura femenina sentada a la izquierda). Sin embargo, la estatua de un militar muy visible en la imagen nos recuerda que se trata, como ha demostrado el monumento a la Confederación Americana, de un lugar repleto de significados históricos. Castro describe en su paseo por La Cañada el monumento al Abate Molina, historiador y naturalista, pero también a la República, o al general José San Martín, libertador de América.²²⁴ Y, de hecho, casi imperceptible, lo que aparece al fondo de esta imagen parece ser la estatua de la República. En la misma tónica que en el caso anterior de la Confederación Americana, sus comentarios son profundamente irónicos y críticos con América: si la república es de yeso y además de estar desnivelada no puede guardar el equilibrio, la estatua de San Martín ha aparecido regada de sangre y con un dogal al cuello.²²⁵ Con todo, el principal monumento de la imagen parece representar la estatua de Ramón Freire, presidente de la República. La razón por la que Castro decidió plasmar en primer plano la imagen de este personaje se nos escapa, pero la estatua se encontraba entre las primeras que se habían colocado en el paseo y Freire era, al fin y a la postre, una controvertida figura histórica.

Castro todavía incluiría una imagen más que podríamos incluir en el mismo grupo si bien no se tomó en la Cañada sino entre el Ministerio de la Guerra y la Casa de la Moneda. Nos referimos al monumento a Diego Portales (ACN000/005/086), al que nos dirige una doble hilada de árboles a través de una plazuela; los vendedores ambulantes cuyos cestos vemos en el suelo no han sido registrados por la cámara fotográfica debido a una larga exposición de la placa y sólo se adivinan sus siluetas. Una vez más, se trata de imágenes de símbolos cargados de significado. Aunque no existen alusiones a este conjunto por parte de Castro, es posible que su interés por el político chileno se encontrara

²²⁴ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, 1º de julio de 1863", 307.

²²⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, 1º de julio de 1863", 307.

relacionado con su papel en la Guerra contra la Confederación Perú-Boliviana, que pone de manifiesto las discrepancias entre los distintos países de América, y no sus lazos de fraternidad. Con todo, se trata sólo de conjeturas, pues también es posible que la obra llamara la atención del comisionado por el simple hecho de que su autor, Jean-Joseph Perraud (Francia, 1819-1876) era un artista de gran prestigio en su época, o porque, como demuestra el álbum de Maunoury que se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia, el monumento era un hito importante de la ciudad.

Para concluir, las imágenes tomadas en la capital de Chile valoran, como ha ocurrido ya en Valparaíso, no sólo la historia, el conjunto de instituciones, o los espacios de modernidad de la burguesía sino también sus rincones marginales. El interés por la vida de los sectores más desfavorecidos de la sociedad es reiterativo en la serie fotográfica sobre Chile y posiblemente trata de destacar una realidad que tendía a ser invisibilizada por la república. El retrato de la ciudad destaca una vez más sus principales instituciones, que aparecen plasmadas tanto por Castro como por Eugenio Maunoury. El fotógrafo de la comisión señala claramente en sus crónicas que muchas de estas instituciones, que toman forma a través de los edificios que las albergan, son de origen colonial. Sin embargo, a este reflejo de la historia de España se une el de la historia de la república, en ocasiones no explicado pero presente en las imágenes. En general, se desprende una visión de progreso y modernidad apoyada oficialmente en la narrativa del viaje. Sin embargo, el paseo de las Delicias, lugar de sociabilidad de la población de Santiago, sirve al fotógrafo para elaborar un discurso personal apasionado y crítico con la política americana. Llama poderosamente la atención que este discurso personal muy crítico con Chile en particular y con América en general aparezca durante su primera visita al país, es decir, mucho antes del estallido de la Guerra del Pacífico, tal y como veremos a continuación. Así, la visión del progreso chileno también en esta ocasión será matizada.

Los dibujos de piezas del Museo de Historia Natural de Santiago

La importancia de esta serie de cuatro dibujos, uno de objetos patagones y tres de cerámicas peruanas, es destacada por el mismo Castro. El artista y fotógrafo detalla en sus crónicas cómo "... el Dr Philippi, de quien haré particular mención por sus buenos servicios y exquisita amabilidad..." les había facilitado su labor y concretamente a él poder "... copiar en el museo algunas antigüedades del Perú y objetos patagones entre las

que se halla una baraja de naipes de piel, toscamente ejecutados imitando los europeos, sin duda copia de algunos que tuviera algún marinero, y que publicaré al hablar del Estrecho de Magallanes...”²²⁶.

Lo cierto es que el dibujo de los naipes patagones nunca fue publicado por *El Museo Universal*, que se había mostrado interesado en otras ocasiones en compartir con sus lectores otros objetos de interés antropológico como se vio en el capítulo relativo a Brasil, pero sí recibió atención por parte del naturalista Marcos Jiménez de la Espada. Los dibujos, que fueron conservados por este comisionado, demuestran que fueron empleados como documentos científicos. Enriquecidos aparentemente con anotaciones del propio naturalista²²⁷, sufrieron mutilaciones e incluso uno de ellos fue publicado [fig. 5.6.44]. Precisamente Jiménez de la Espada llegó a publicar el dibujo de los naipes patagones en un artículo titulado “Cartas sobre cartas” que aparecería en la popular revista *La Ilustración Española y Americana*²²⁸, continuadora por cierto de *El Museo Universal*. Si bien no acredita el dibujo de manera explícita a Castro, sí indica en el texto que se realizó gracias a la amabilidad del director del museo que “... permitió que el dibujante de nuestra expedición al Pacífico los copiase, gracias a lo cual me es posible presentarlos...” si bien de manera desventajosa pues “... la copia de que se ha hecho es un croquis al lápiz...”²²⁹. El artículo tenía como objetivo contrastar opiniones con Florencio Janer sobre la autoría de unos naipes de cuero del Museo Arqueológico Nacional²³⁰. Por tanto, como muchas de las fotografías realizadas durante el viaje, también estos dibujos actuaban como representaciones fieles, en este caso de piezas de museo, que permitirían hacer ciencia en la distancia.

Durante la expedición se había tomado algunas imágenes científicas con la cámara. Las fotografías de la niña Dionisia Patajos o el cráneo del Museo de Bahía presentan a los especímenes de frente y de perfil, utilizan convenciones científicas. Asimismo, se realizó una fotografía de un cráneo y mandíbula de *Toxodón platensis* en el Museo de Buenos Aires. Esta última fotografía pone de manifiesto cierta dificultad a la hora de representar las muestras fósiles pues, como se recordará, se muestran ligeramente superpuestas y en escorzo y sus formas no resultan fácilmente comprensibles.

²²⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, 1º de julio de 1863”, 307-308.

²²⁷ BADÍA, PÉREZ-MONTES, LÓPEZ-OCÓN, “Una galería iconográfica”, 147.

²²⁸ MARCOS JIMÉNEZ DE LA ESPADA, “El etnógrafo: carta sobre cartas”, *La Ilustración Española y Americana*, 8 de agosto de 1873, 491-496, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001079835&search=&lang=en> (consultado el 4 de octubre de 2016) y MARCOS JIMÉNEZ DE LA ESPADA, “El etnógrafo: carta sobre cartas”, *La Ilustración Española y Americana*, 16 de agosto de 1873, 510-511, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001079903&search=&lang=en> (consultado el 4 de octubre de 2016)

²²⁹ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, “El etnógrafo: carta sobre cartas”, 492.

²³⁰ BADIA-VILLASECA, PÉREZ-MONTES Y LÓPEZ-OCÓN, “Una galería iconográfica”, 147.

Lejos de toda convención científica, esta imagen posiblemente servía para documentar la existencia de estos magníficos restos fósiles en Argentina. Entonces, ¿por qué no se utilizó la fotografía, considerada más objetiva, para la documentación de estas piezas de interés antropológico y arqueológico, si además era el método más utilizado durante en el viaje?

La colección de Jiménez de la Espada ilustra magníficamente cómo durante aquellos años se utilizaba tanto el dibujo como la fotografía para documentar piezas de estas características. Si bien la arqueología hacía uso del dibujo, François Arago había puesto inmediatamente de manifiesto la utilidad de la fotografía. Y, en efecto, en muy pocos años la fotografía plasmaría tanto famosos sitios de interés arqueológico como colecciones de objetos antiguos, como atestiguan algunos de los primeros calotipos realizados por el propio Talbot. El fondo de Jiménez de la Espada de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás alberga magníficos dibujos de los artistas y colaboradores del naturalista Francisco Díaz Carreño y de José Cebrián García, pero también fotografías de los mismos temas realizadas por J. Laurent, R. Castillo de Lima, o un fotógrafo anónimo que reprodujo la Colección Mazzei de Florencia²³¹ si bien todos estos ejemplos son posteriores. Se podría decir que la década de 1860 es un momento en el que la fotografía todavía se está incorporando tímidamente a la documentación científica, hasta entonces monopolizada por el dibujo. Buen ejemplo de ello es la misma expedición, que destaca históricamente por contar con la novedosa colaboración de un fotógrafo y no simplemente un dibujante. Pero lo cierto es que incluso actualmente la fotografía no ha desplazado al dibujo en el campo de la arqueología: ambas son representaciones complementarias.

Castro realizó varios dibujos en cuatro láminas. En tres de ellas se observa un nutrido conjunto de piezas cerámicas de interés arqueológico de las culturas mochica y lambayeque [fig. 5.6.45]. En la lámina restante aparecen objetos de interés antropológico de la cultura patagónica. Las piezas se presentan en forma de conjuntos, posiblemente con carácter monográfico como sugiere la lámina III relativa a objetos patagones. Las piezas son representadas con contornos nítidos, con volumen, detalle y siempre desde una perspectiva que permita destacar sus rasgos más característicos, si bien predomina la exposición frontal y de perfil. Desconocemos si las piezas guardan relación a su tamaño pues, sin embargo, no existe escala. Muchas de estas figuras están numeradas y comprenden información sobre su tipología, lugar de procedencia, año de su

²³¹ BADIA-VILLASECA, PÉREZ-MONTES Y LÓPEZ-OCÓN, "Una galería iconográfica", 148-152; figs. 31, 32, 52, 53, 54, y 55.

descubrimiento o coloración. Los dibujos de vasos peruanos realizados por José Cebrián García en el Museo Arqueológico de Madrid comparten los mismos rasgos si bien inciden más en la textura, quizá con vistas a ser grabados, y no contienen aclaraciones manuscritas a excepción de una numeración que, en ambos casos, debe hacer referencia a una relación o catálogo [fig. 5.6.46].

El artista viajero, que basaba sus dibujos en la observación directa y el apunte rápido, realiza un tipo de representación realista de las piezas que resulta muy similar a la realizada por el arqueólogo²³². Posiblemente esta similitud podría ayudar a explicar por qué se optó por el dibujo como medio de representación científica de estas piezas cuando se había utilizado en varias ocasiones la fotografía. Y también explicaría por qué los dibujos de Castro resultan muy similares a los realizados por José Cebrián García en el Museo Arqueológico Nacional, si bien estos últimos están más trabajados y muestran una mayor capacidad de análisis científico. En realidad, todos estos dibujos hablaban un lenguaje científico con una tradición bien establecida, tal y como demuestra una guía de la Roma antigua del siglo XVII [figs. 5.6.47 y 5.6.48]. Este lenguaje cambiaría en 1875, con la publicación de las excavaciones de Conze, Hauser y Niemann en Samotracia en la que se utilizaban nuevas soluciones con el objetivo de aportar más información a través de las imágenes.²³³ Pero, aun así, el dibujo realista perviviría muchos años más, particularmente en nuestro país.²³⁴ Por otra parte, la comparación de estos dibujos con las fotografías en formato *cabinet* de Fotografía de R. Castillo de Lima, datadas en 1879 [fig. 5.6.49] parece demostrar que incluso años después de la expedición la técnica fotográfica seguía constituyendo un reto a la hora de representar ciertas piezas museológicas. La disposición de las piezas en la fotografía es muy similar, si bien es imposible colocarlas sobre un vacío neutro; sin embargo, la información que arrojan, iluminadas de manera uniforme, es limitada. El dibujo permitía interpretar, lo que facilitaba mostrar detalles que no podían ser apreciados fácilmente, ofreciendo así mayor información, lo que era especialmente evidente en piezas pequeñas.²³⁵ Por otra parte, los dibujos tienen la capacidad de representar de manera esquemática e idealizada.²³⁶ Y, como demuestran las láminas del artista de la expedición, los dibujos podían contener un gran abanico de

²³² SUSANA GONZÁLEZ REYERO, *La fotografía en la arqueología española (1860-1960): 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen* (Madrid: Real Academia de la Historia, Universidad Autónoma de Madrid, 2007), 330.

²³³ GONZÁLEZ REYERO, *La fotografía en la arqueología española (1860-1960): 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen*, 60.

²³⁴ Paco Fernández de la Peña, Nuria Castañeda Clemente, correo electrónico, 26 de julio de 2018.

²³⁵ GONZÁLEZ REYERO, *La fotografía en la arqueología española (1860-1960): 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen*, 62.

²³⁶ FRANCISCO JAVIER FERNÁNDEZ DE LA PEÑA, "La ilustración científica en Arqueología", *SCHEMA*, vol. 1, n. 0 (2016): 63.

información, desde el año del descubrimiento de una pieza hasta anotaciones sobre su coloración. Así pues, estos dibujos parecen mejores herramientas de trabajo que las fotografías.

Para concluir, estos dibujos de piezas cerámicas peruanas y objetos patagones, que no serían los únicos a lo largo del periplo como veremos en el capítulo relativo a Perú, parece que se realizaron con la convicción de que no sólo aportaban mayor información sino que utilizaban un lenguaje científico bien establecido.

Aunque brevemente, antes de terminar este apartado, se desea destacar también la actividad personal del artista de la expedición como dibujante caricaturista. En aguas de Valparaíso el artista describe las fiestas de San Juan que se celebraron a bordo de la *Triunfo*, en las que participó.

... la fragata “Triunfo” estaba el 24 limpia y gallarda y apuesta como recién salida del arsenal; la distinguida y amable oficialidad... tenía preparado un abundante... “lunch” para después de la misa. Todo el mundo adornó sus camarotes con “los trapos de cristianar” [...] el general mandó la música de la “Resolución”. A las once se celebró la misa en cubierta, en la popa se elevaba un sencillo altar...y por encima... cubierta con una bandera española, dos tiras de alfombras cubrían el suelo... para arrodillarse las señoras.

[...]

...El camarote lo tuve sitiado todo el día pues las fotografías y las caricaturas sobre todo atraían la concurrencia hasta el punto de haberseme emigrado cinco de estas señoras; fue un día... inolvidable para mí...²³⁷

El tiempo muerto durante la larga navegación y el peculiar sentido del humor del artista, del que hace gala en sus cartas, posiblemente le animaron a realizar numerosos de estos dibujos, de los que hoy lamentablemente no queda sino su testimonio. La caricatura, incluso adaptada a la fotografía, era enormemente popular en la época. Si bien se trata de géneros muy distintos, creemos que merece la pena destacar estos trabajos que, como algunos de los dibujos científicos y de vistas, mencionados por Francisco de Paula Martínez y Sáez y el joven Joaquín Bustamante y Quevedo respectivamente, nos permiten

²³⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Comisión Científica del Pacífico: Valparaíso, 30 de junio de 1863”, 299-300.

vislumbrar un artista más prolífico y polifacético que lo que nos permite reconstruir las colecciones del Pacífico.

Conclusiones

El artista muestra en esta fase del viaje una actividad irregular pues, si bien apenas tomó fotografías, sin embargo destaca por su actividad periodística, e incluso por la producción de dibujos. Estas circunstancias van acompañadas de la formación de un excepcionalmente importante *corpus* de fotografías de origen local que en gran medida da forma a la iconografía chilena de la expedición. Este patrón de comportamiento se repetirá posteriormente en otros países, particularmente el Perú.

La labor de Castro y Ordóñez en Chile fue prolífica en lo que se refiere a su actividad como periodista. Sus crónicas, escritas durante dos visitas al país en 1863 y 1864, destacan especialmente por su carácter personal y su tono crítico. Para su compañero Jiménez de la Espada, el fotógrafo toma como modelo a algunos escritores americanos como Samper, por lo que podría quizá establecerse un diálogo entre ambos lados del Atlántico. No hace falta esperar a la serie de “cartas no científicas”, como se denomina la serie más personal del comisionado una vez disuelta la expedición, para apreciar que su trabajo como narrador se transforma en una apasionada crítica a América. Aunque en ocasiones cita fuentes a través de las cuales obtener credibilidad, sus planteamientos políticamente incorrectos y su estilo emotivo y espontáneo presta a los artículos un cierto aire de espectáculo y nos permite asimilar su figura a la del escritor romántico. Así, de contribuir al mensaje propagandístico perseguido por el gobierno y por el propio *El Museo Universal*, Castro pasa a exponer por primera vez sus propias ideas y plantea serias dudas sobre la posibilidad de llevar este proyecto pan hispanista a buen término. Por otra parte, su interés por las fiestas populares y su recopilación de canciones populares entre los marinos nos permiten completar aún más el perfil de Castro y afirmar que perteneció a la generación romántica, pionera en el estudio del folklore en nuestro país.

Por el contrario, la actividad fotográfica del artista de la expedición entra en crisis en Chile. Un estudio detallado de negativos y positivos permite advertir que se adquirió un extenso número de imágenes a través de fotógrafos comerciales locales que superan

con creces el conjunto de imágenes realizado por Castro. En otras palabras, se forma un *corpus* fotográfico paralelo de origen local que en realidad da forma al imaginario de Chile. La mayor parte de estas imágenes proceden del estudio del fotógrafo Emilio Chaigneau si bien también existe un importante número de fotografías de la Sociedad Fotográfica de Lima y su principal operario, el también francés Eugenio Maunoury. La adquisición de estas obras, en muchas ocasiones los negativos de las imágenes, sugiere un intercambio legal y, conforme a la ley sobre la propiedad intelectual de 1847, posiblemente el gobierno español tenía pleno derecho a reproducirlas. La producción del artista de la expedición queda reducida a pequeños reportajes monográficos aparentemente relacionados con sus crónicas, especialmente en lo que se refiere a símbolos patrios de la nueva república y su visita a Quillota y sus explotaciones agrícolas. Se desconoce la razón por la que el comisionado dejó en un segundo plano su actividad fotográfica, si bien se aprecia una mayor actividad como dibujante y periodista y un paulatino desgaste psicológico. Asimismo, el artista realizó algunos bocetos de piezas de interés arqueológico y antropológico excepcionales en el conjunto de la expedición.

El estudio de este capítulo, como no podía ser de otra manera, analiza no la obra del fotógrafo de la comisión sino la totalidad del *corpus* fotográfico si bien las imágenes proceden de distintas fuentes. La lectura de las distintas fuentes textuales, particularmente las extensas crónicas periodísticas de Castro, ha resultado de enorme interés para interpretar la colección. La visión del país sigue un patrón similar al observado en otros puntos, pero se observa un claro interés por poner de relieve las desigualdades existentes, algo que el artista de la comisión interpretará como un fracaso del sistema republicano en sus crónicas.

La capacidad de ampliar el *corpus* permite formar en esta ocasión un imaginario más completo, ideal, posiblemente el modelo al que se aspiró durante todo el trayecto. Se observa una perspectiva de las ciudades muy similar a la utilizada ya en otros puntos, y que presta atención a los principales edificios, expresión física de las instituciones del Estado. Sin embargo, la posibilidad de adquirir imágenes ha permitido incluir nuevos tipos de instituciones como son los hospitales o presidios, también de enorme interés para los viajeros de la época. Muchas de estas edificaciones ponen de relieve un pasado común, algo que no sólo no pasó inadvertido sino que por el contrario fue explotado por Castro en sus crónicas, posiblemente como base necesaria del proyecto pan hispanista. Sin embargo, los rincones de las ciudades, sus centros fundacionales, sus nuevas instalaciones portuarias o sus lugares para la sociabilidad también ponen de relieve el paso del tiempo,

la historia de la república, el progreso, la modernidad y la aparición de nuevos símbolos patrios. Llamaban la atención algunos temas bien delimitados, como el interés prestado a las influyentes comunidades europeas asentadas en el país o la configuración de la rada de Valparaíso, posiblemente de interés para los marinos. Pero lo interesante no es esta percepción de la ciudad, sino por el contrario una serie de reportajes que reflejan la vida de las clases menos favorecidas. El excesivo amor propio de los americanos del que hablan los comisionados incluso en la narrativa oficial del viaje permite quizá sugerir que se trata de una estrategia para matizar esta percepción, para demostrar que si bien existe progreso también existe una miseria que la república tendía a invisibilizar. Se plasma así la vida de los trabajadores, especialmente sus barrios humildes, lo que el propio fotógrafo de la comisión no sólo registró en algunas fotografías sino que discutió como signo inequívoco del fracaso de las nuevas repúblicas. Entre estos desfavorecidos se encuentran los indígenas mapuches, que aparecen reflejados no sólo como tipos humanos sino como personajes célebres. Al interés antropológico de estas imágenes habría que añadir sin duda la curiosidad que los descendientes de los míticos guerreros de *La Araucana* de Ercilla despertaban en los españoles. Las imágenes de Chile desvelan algunos otros temas más de interés, como la gestión del agua en el campo y en la ciudad y el sector agrícola, entonces en pleno desarrollo. Tanto las fotografías del jardín Abadie de Valparaíso como las de los campos del valle central de Chile, donde es evidente el cultivo de la vid en un momento en el que se introducen las cepas francesas a nivel mundial, debían tener un interés científico, dada la importancia de la ciencia de la aclimatación para la expedición. Finalmente cabe destacar un reportaje, quizá de carácter más personal aunque también expresivo desde una perspectiva social, de la vida de la familia Herboso de Quillota. Las fotografías realizadas en su quinta destacan por su rareza y ponen de manifiesto la sensibilidad del fotógrafo hacia nuevas corrientes artísticas particularmente visibles en Francia.

Excepcionalmente, se realizaron en Chile una serie de cuatro dibujos a lápiz sobre cartón de piezas de cerámica pre-colombina peruana y objetos de interés antropológico de los patagones. Esta actividad resulta muy llamativa si se tiene en cuenta el carácter marcadamente fotográfico de la expedición, y el hecho de que se había tomado ya algunas imágenes de contenido científico a través de la cámara, como un cráneo humano del Museo de Bahía u otro de un *Toxodon platensis* en el de Buenos Aires. Si bien se venían realizando fotografías de obras de interés arqueológico desde la década de 1840, posiblemente se optó por el boceto realista por ser un tipo de expresión gráfica propia del

artista viajero pero también de gran tradición en el ámbito científico y con una mayor capacidad de información. Castro era, al fin y a la postre, pintor, y realizó algunos dibujos a lo largo de todo el viaje si bien se encuentran en su mayoría en paradero desconocido. Los dibujos permitían al artista interpretar y así captar detalles y aportar una mayor información que a través de la cámara fotográfica, como incluso parecen evidenciar las láminas, repletas de anotaciones. Las cuatro láminas de dibujos son, por tanto, un excelente ejemplo de la vocación científica de la expedición.

A propósito de estos señores ¡alguno cuenta cada bola como decía yo de colegial! Gracias a que el viajero hasta aquí ha tenido siempre patente para mentir, y validos de esto se han despachado a su gusto. Hoy, para decir algo, es menester decir la pura verdad sin forjar cuentos, aventuras y peligros que nadie lee...¹

Rafael Castro y Ordóñez, *El Museo Universal*

Capítulo 5.7

Perú

Introducción

El capítulo dedicado al Perú es forzosamente, como en el caso anterior relativo a Chile, atípico.

Una vez más, el fotógrafo de la comisión apenas nos ha dejado muestras de su trabajo fotográfico relativas a su estancia en este país de América. Aunque es posible que se produjera la pérdida de los negativos realizados aquí², la intensidad en las actividades como dibujante y como cronista de Rafael Castro durante una breve estancia de 17 días justifican, al menos en parte como veremos en el siguiente capítulo relativo a Ecuador, la adquisición de un repertorio local de calidad. Pero es evidente que desde su estancia en Chile su actividad como fotógrafo decrece por razones que desconocemos si bien se recupera en la última etapa del viaje. La adquisición de las imágenes posiblemente corrió de mano del fotógrafo, según se verá a continuación. Por otra parte, Rafael Castro sólo realizó, aparentemente, una fotografía (ACN000/010/174) que posiblemente se encuentre mal catalogada por el CSIC como una cárcel peruana, y que incluso podría haber sido tomada en otro lugar. Así, la visión fotográfica que se guarda del Perú en las colecciones del Pacífico se sustenta fundamentalmente en imágenes de procedencia local. No siendo el objetivo de este estudio analizar la obra de otro fotógrafo que Rafael Castro, con la

¹ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico", *El Museo Universal*, 25 de octubre de 1863, 342.

² Es necesario recordar que en una instancia Rafael Castro aseguraba haber perdido parte de sus negativos durante el viaje. Véase: AGA, CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Instancia de Rafael Castro y Ordóñez en la que protesta por la privación de los derechos de propiedad sobre sus imágenes".

excepción hecha del capítulo sobre Chile que serviría como muestra de la estructura y formación del *corpus* de la expedición y así de las colecciones del Pacífico, se realizará un recorrido por estas fotografías y una breve reseña sobre su principal autor, Eugène Maunoury.

También como en el caso anterior, si bien Rafael Castro aparece inactivo como fotógrafo durante su estancia en Perú, no así como dibujante. Efectivamente, tal y como comenta el comisionado Francisco de Paula Martínez y Sáez en su diario, realizó una serie de cinco (quizá seis) croquis de conjuntos de piezas arqueológicas peruanas de la colección de Manuel Bartolomé Ferreiros (o Ferreyros), entonces director de Instrucción Pública del Perú.

A pesar de la brevedad de la estancia, Rafael Castro también escribió y publicó tres crónicas misceláneas salpicadas, como ya parece habitual en el artista, de impresiones personales y comentarios políticamente incorrectos especialmente debido a su tratamiento de los temas. Un año más tarde, en 1864, escribiría varias crónicas inscritas en la serie de “Cartas no científicas” en las que reflexiona sobre algunos asuntos relacionados con el Perú y el comienzo de la denominada Guerra del Pacífico, describe las Islas de Chincha, a las que se dirige para realizar unas fotografías, y la producción de guano. En 1865, ya de regreso en Madrid, todavía escribirá un último artículo, en este caso algo diferente, sobre Ramón Castilla, ex presidente del Perú. Este capítulo, sin embargo, no incluye estas últimas cartas que aparecerán reflejadas en el dedicado a la Guerra del Pacífico y al epílogo de la expedición. *El Museo Universal* también publicaría varios grabados, esta vez sin especificar su autoría, lo que permite suponer que la revista posiblemente conocía la procedencia local de las imágenes.

De alguna manera, el comportamiento de Rafael Castro en el Perú resulta similar al ya estudiado en Chile, caracterizado por una mínima producción fotográfica, una intensa actividad periodística, y el reflejo de su actividad como dibujante, casi del todo perdida con excepción de estos escasos bosquejos. Sin embargo, como veremos en las siguientes páginas, se trata de un fenómeno diferenciado.

Procedencia de las imágenes

Doce de los trece negativos del Perú que se conservan en las colecciones del Pacífico muestran una etiqueta de técnica de 20 x 12 cm muy característica por su forma

octogonal. El negativo ACN000/006/099, con la imagen de la Catedral de Lima, muestra una pérdida de emulsión en la esquina superior derecha que sugiere la posible existencia de una etiqueta de técnica idéntica hoy desaparecida. En dos de los negativos con etiqueta de técnica (ACN000/006/091, ACN000/006/097) algunos de sus positivos (ACN002/044/091 y ACN002/045/097 respectivamente) aparecen asociados a la Sociedad Fotográfica de Lima a través de un sello seco sobre el recto o verso de su soporte secundario [ver fig. 5.6.3]. Esta circunstancia nos permitiría asociar los negativos con una etiqueta de técnica octogonal con este estudio. Asimismo, estas placas tienen unas dimensiones de 17 x 22 cm, que son características en todo el grupo excepto en el negativo ACN000/010/174.

Las medidas de este último negativo (26 x 31 cm) son las habituales en la obra de Rafael Castro, circunstancia que unida al deterioro de la emulsión, posiblemente debido a un barnizado tardío, nos ha permitido atribuirle esta imagen. Rafael Castro menciona en la documentación la necesidad de barnizar las placas a su regreso a Madrid³, tal y como demuestran las faltas de emulsión en los bordes de los negativos, consecuencia de su almacenamiento previo⁴, y que quizá podría explicar este deterioro del cual existen noticias ya al regreso de la expedición⁵. Los negativos de Rafael Castro presentan así un característico deterioro que también parece patente en este caso.

Asimismo, existen cerca de una decena de positivos sin negativo asociados a un sello seco sobre el recto o verso de su soporte secundario de la Sociedad Fotográfica de Lima. Curiosamente, varios soportes secundarios tienen las mismas dimensiones (24 x 32 cm), y el montaje de las imágenes fotográficas en recto y verso sugiere su pertenencia a un álbum comercial. El ejemplar ACN001/002/338 con un soporte secundario de 18 x 25 cm demuestra, sin embargo, que las imágenes de la colección procedentes de este estudio se encontraban disponibles en diferentes formatos.

A excepción del negativo ACN000/010/174, y de dos positivos cuya autoría desconocemos (ABGH000/124/489, ABGH000/124/491), el conjunto de imágenes de Lima y sus alrededores tienen una misma procedencia, la Sociedad Fotográfica de Lima, el estudio de Eugéne Maunoury en el Perú. El francés Eugéne Maunoury aparece así por segunda vez en las colecciones del Pacífico pues es necesario recordar que es autor de un

³ AGA, CASTRO Y ORDÓÑEZ. Instancia en la que solicita un lugar para poder ordenar, barnizar y sacar los positivos de los clichés en el Museo de Ciencias Naturales y reproducir por medio de la fotografía las momias, armas y otros objetos recogidos, y se le continúe abonando su sueldo"; AGA, CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Instancia de Rafael Castro y Ordóñez en la que protesta por la privación de los derechos de propiedad sobre sus imágenes".

⁴ Véase ELLIS, FUENTES, GARCIA-GUINEA, ET AL, *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865*, 65.

⁵ AGA, [VARIOS]. Informe sobre la realización de 20 álbumes de 270 vistas o 5500 positivos por Sebastián Mudarra.

importante número de imágenes de Chile. La Sociedad Fotográfica de Lima abrió sus puertas en 1862 para ser vendida por Maunoury a su operario Eugène Courret cinco años más tarde⁶. Éste convertiría el estudio en uno de los más importantes del Perú del XIX. Las fechas de la estancia de los comisionados en Chile y Perú sugieren que todas las imágenes de las colecciones del Pacífico se adquirieron ya en Lima. El lujoso estudio, que a finales de 1862 pasaría a representar a la firma de Nadar de París, gozó de tal éxito que enseguida contó con dos sucursales⁷. Maunoury, pintor de formación [fig. 5.7.1], trabajaría también como corresponsal de *Le Monde Illustré*⁸ a partir de 1863. Además, sus *carte de visite* nos informan de que también realizó una galería de personajes contemporáneos. Todo ello permitiría establecer interesantes paralelismos entre la trayectoria del fotógrafo francés y el propio Rafael Castro. Tras abandonar Perú, aparentemente con motivo de un artículo ilustrado sobre la agresión a unos marinos españoles en 1865 con el que se hizo muy impopular⁹, Eugène Maunoury regresó a Francia, donde desarrollaría una brillante carrera como fotógrafo según se lee también en el verso de sus *carte de visite*. Posiblemente una carrera no muy distinta de la que Rafael Castro esperaba hacer a su regreso a Madrid, pero que quedaría truncada con su suicidio a finales de 1865.

A pesar de la aparente atribución de las imágenes ACN001/016/335, de la Penitenciaría de Lima, y del también positivo ACN001/017/337 de la Estatua de Colón a la Sociedad Fotográfica de Lima, según aparece en un sello seco sobre su soporte secundario, lo cierto es que ambas aparecen en la obra *Rays of Sunlight from South America*¹⁰, ilustrado con fotografías del norteamericano Henry De Witt Moulton (1828-1893). El libro fotográfico con positivos montados a mano sobre cartón fue editado por el conocido fotógrafo norteamericano Alexander Gardner *circa* 1865. Alexander Gardner (Escocia, 1821-1882) es bien recordado por su colaboración con Mathew Brady, tanto en su conocida galería de retratos como en su posterior proyecto documental de la Guerra Civil Americana. Durante la contienda, Gardner actuó como fotógrafo del Ejército del Potomac, fotografiando la Batalla de Antietam, y más tarde la de Fredericksburg y la de Gettysburg. Cuando el libro se editó, Gardner había abierto su propio estudio junto a su hermano James, también fotógrafo. No se trata del primer o único libro de fotografías

⁶ HERMAN SCHWARTZ, "Fotógrafos franceses en el Perú del siglo XIX", *Bulletin de l'Institut d'Études Andines*, vol. 36, n. 1, (2007): 44, 46.

⁷ SCHWARTZ, "Fotógrafos franceses en el Perú del siglo XIX", 45.

⁸ SCHWARTZ, "Fotógrafos franceses en el Perú del siglo XIX", 45.

⁹ SCHWARTZ, "Fotógrafos franceses en el Perú del siglo XIX", 45.

¹⁰ ALEXANDER GARDNER ed, *Rays of Sunshine from South America* (Washington DC: Philip & Solomons, *circa* 1865).

montadas a mano de este nuevo estudio, que editó un muy similar *Gardner's Photographic Sketch Book of the Civil War* en dos volúmenes en 1866. En ambos casos, de un estilo muy similar, Gardner especifica el autor del negativo y establece la autoría del positivo, que coincide con la del editor del libro, que es él mismo. Por tanto, las imágenes ACN001/016/335 y ACN001/017/337 son atribuidas en el libro de Gardner a Henry De Witt Moulton, si bien las colecciones del Pacífico sugieren a través del sello seco de la Sociedad Fotográfica de Lima que su autor era un fotógrafo de este importante estudio. Llama también la atención que este libro fotográfico muestra muchas imágenes con la misma temática que las colecciones del Pacífico, incluso de manera muy similar en cuanto a tratamiento. Por tanto, parece probable que Moulton colaborara durante su estancia en Perú con el estudio de la Sociedad Fotográfica de Lima, o que éste al menos comercializara su trabajo, lo que quizá ayudaría a explicar la presencia del sello seco sobre el soporte secundario. Sin embargo, también es posible que Moulton utilizara algunas fotografías de la Sociedad Fotográfica de Lima sin acreditar en su libro editado por Gardner. Se trata de una época en la que, como podemos observar, la acreditación de la autoría era una práctica aún por establecer. En todo caso, lo que nos interesa aquí es aclarar que no parece probable que estas fotografías puedan ser atribuidas a Rafael Castro.

No deja de ser interesante el hecho de que todas (o casi todas) las imágenes del Perú, así como la mayoría de las de Chile, procedieran de estudios locales. En este sentido es necesario decir que la Expedición del Pacífico difiere aparentemente de las coetáneas. Y es necesario decir “aparentemente” porque estas expediciones han visto desaparecer sus fondos fotográficos (que sólo conocemos por referencias o por su traducción a grabado), o éstos no han sido aún estudiados en profundidad. La algo más tardía Expedición Challenger (1872-1876), permite plantear, sin embargo, la posibilidad de que sus miembros adquirieran “fotografías extraoficiales”¹¹. Una atenta mirada sobre su catálogo revela, en efecto, algunas imágenes comerciales de origen local. Véase, por ejemplo, la imagen del joven emperador Meiji, o la de la emperatriz Shoken, ambos fotografiados por el fotógrafo japonés Uchida Kuichi, en varios de los álbumes de la Expedición Challenger¹² aparentemente copiados por el fotógrafo del proyecto Jesse Lay según se puede observar en las placas que se conservan¹³. Si en lugares remotos la adquisición de fotografías locales resultaba imposible, es probable como destaca el

¹¹ EILEEN V. BRUNTON, *The Challenger Expedition, 1872-1876: A Visual Index* (London: The Natural History Museum, 2004), 7.

¹² BRUNTON, *The Challenger Expedition, 1872-1876*, 147.

¹³ MCLEOD, *An Unfolding Voyage: Rephotography and the 'Challenger' Expedition*, 200.

experto James R. Ryan que además fueran costosas y que no sirvieran a los intereses de las expediciones, que necesitaban el *copyright* para poder poner a la venta las imágenes.¹⁴ Pero un reciente proyecto de Gary McLeod demuestra que existen numerosas imágenes de origen local en la Expedición Challenger, al menos en el contexto japonés¹⁵. En todo caso, es evidente que la adquisición de un *corpus* como el de Perú, única fuente para la descripción gráfica de un [destacado] país, resulta algo irregular. Más aún si, como demuestran las fotografías de Chile a través del álbum de la Biblioteca Nacional de Francia, no se trató de un proyecto personalizado, sino de la adquisición de vistas comerciales ya a la venta. El comportamiento del adquirente de las fotografías oficiales de la expedición, presumiblemente el propio Rafael Castro (si bien tenemos nociones de su adquisición por parte de otros expedicionarios), podría identificarse con el del viajero o el turista adinerado que se hace con vistas (y también obras de arte y *souvenirs*), como ocurre en el Grand Tour y más tarde en los circuitos turísticos. Pero en el contexto de la expedición científica recuerda sin duda el acopio de especímenes, muchas veces obtenidos a través de colaboradores locales frecuentemente de origen extranjero, lo que establecería una interesante correspondencia entre el método de trabajo de artista y científicos y entre fotografías y muestras del mundo natural. Pero quizá lo más interesante sea descubrir que estas fotografías, antecedentes de las postales, aportaron a la sociedad española una visión algo vulgar y estereotipada. Sin embargo, si bien la interpretación gráfica resulta impersonal, no así las crónicas, en las que el artista y fotógrafo de la comisión tratará de aportar una visión propia, tal y como se verá a continuación.

Así pues, para concluir, el *corpus* fotográfico de Lima y sus alrededores, pues a este ámbito geográfico se limitan las imágenes, fue adquirido a la Sociedad Fotográfica de Lima, prestigioso estudio del fotógrafo francés Eugène Maunoury. Es posible que algunas imágenes del norteamericano Henry De Witt Moulton fueran también adquiridas a través de este estudio. Tan sólo una de las imágenes podría ser atribuida a Rafael Castro, aunque no sabemos a ciencia cierta si se tomó en Perú, mientras otras dos fotografías son de autor anónimo. Si bien no es objeto de este estudio analizar la obra de otros fotógrafos, es necesario destacar la rareza del fenómeno de acopio de imágenes locales. La adquisición de fotografías comerciales estereotipadas de origen local para la descripción visual de un lugar parece excepcional en el contexto de las expediciones de la época, más

¹⁴ JAMES R. RYAN, correo electrónico, 24 de noviembre de 2016.

¹⁵ GARY MCLEOD, TIM HOSSLER, MIKKO ITÄLHITI Y TYRONE MARTINSSON, "Rephotographic Powers: Revisiting Rephotography at Photomedia 2014", en MIKA ELO Y MARKO KARO eds., *Photographic Powers-Helsinki Photomedia 2014* (Helsinki: School of Arts, Design and Architecture, 2015), 64.

propio del viajero o turista adinerado, y resulta extraño si se tiene en cuenta las personales crónicas del fotógrafo.

El discurso periodístico

El discurso empleado por el fotógrafo en sus crónicas, con su característico uso de la ironía, no difiere del ya empleado en Chile.

Rafael Castro insiste en decir lo que piensa utilizando su propio estilo personal. En cierto modo, parece reflejar el trabajo de alguien que, aunque lector asiduo (como se deduce de sus citas de autores de la época) o bien no era un escritor profesional o deseaba trasladar a sus lectores un estilo espontáneo, descripción directa de la realidad y más auténtica:

... Me perdonarán si en una carta, relación de viaje, entrometo nombres propios, palabras compuestas y digresiones, sin cuento, pues sin digresiones no hay escrito posible, se acabaría enseguida; es menester hablar de todo y mezclarlo todo, el siglo es muy erudito. ¡Cuánto escritor conozco yo que si no fuera por nombres propios o ideas ajenas no podría llenar más de una cuartilla y haciendo citas, poniendo coplas, admiraciones y muchos blancos de papel consigue hacer un libro para luego decir “mis obras”, así como luego diré yo más tarde “mis viajes”!...¹⁶

Esta aparente “torpeza” como recurso más del autor parece probable a la luz un elegante artículo sobre Ramón Castilla que escribió en 1865¹⁷. El artista describe sus crónicas como “pobres cartas [...] sin adornar mis palabras de flores ni de intrincados aromas...”¹⁸. Es posible advertir un rechazo de los recursos retóricos y una búsqueda de la expresión natural y espontánea, falta de estilo pero dotada de inmediatez y transparencia, posiblemente en alusión a los apuntes de viaje en bruto. Este tipo de lenguaje, visible en la mayoría de sus cartas, quizá nos permita perfilar un personaje en

¹⁶ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, En la mar con rumbo a Payta, A bordo, *Fragata Triunfo*, julio 28 de 1863”, *El Museo Universal*, 11 de octubre de 1863, 323.

¹⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “El general don Ramón Castilla”, 149-150.

¹⁸ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Carta al Sr. D. Marcos Jiménez de la Espada”, *La Patria*, 22 de enero de 1864, 2, en LEONCIO LÓPEZ-OCÓN Y CARMEN MARÍA PÉREZ-MONTES eds, *Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898): tras la senda de un explorador* (Madrid: CSIC, 2000), 201.

busca de un reflejo inmediato de la realidad, algo que ya por aquellos años se andaba buscando.

... atravesamos sitios llenos ya de vegetación de los trópicos, de plátanos, granadillas, y de hermosísimos naranjos llenos de dorada fruta (esto de dorada fruta no debe de ser mío, lo he leído en alguna parte)...¹⁹

El fotógrafo insiste sobre la necesidad de “contar la verdad” en oposición a muchos otros relatos de viajes muy conocidos en su época. Se deduce por sus palabras que con la cruda realidad, aunque menos atractiva, se busca un estilo más acorde con la época y con los gustos modernos. Sus palabras resultan muy elocuentes:

... nada nuevo encuentro ya que añadir, veremos si a la vuelta entramos un poco al interior y veremos todo lo que nos cuentan los D’Urville, Lesson y Arago.

A propósito de estos señores ¡alguno cuenta cada bola como decía yo de colegial! Gracias a que el viajero hasta aquí ha tenido siempre patente para mentir, y validos de esto se han despachado a su gusto. Hoy, para decir algo, es menester decir la pura verdad sin forjar cuentos, aventuras y peligros que nadie lee...²⁰

Recuerdos de un ciego de Santiago Arago (Madrid: Gaspar y Roig Editores, 1851), por ejemplo, es en efecto tildado de parcial e incorrecto por sus propios editores, si bien se reconoce que se trata de “... la descripción más bella que conocemos de los fenómenos y maravillas del globo...”²¹.

Pero quizá lo más interesante sea en este punto identificar el estilo literario de Rafael Castro con ciertas tendencias de la época que buscaban aportar algo nuevo a la literatura de viajes. Pues, en efecto, a lo largo del siglo XIX se ensayaron distintas maneras de vivir y compartir el viaje con el público lector.²² En el contexto español la figura de Rafael Castro quizá se podría asimilar a la de la generación de mediados de siglo, y particularmente a la figura de Pedro Antonio de Alarcón cuyo *De Madrid a Nápoles* (Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, 1861) constituyó todo un

¹⁹ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, Lima, 12 de julio de 1863”, *El Museo Universal*, 4 de octubre de 1863, 318.

²⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico”, 342.

²¹ GASPAR Y ROIG EDITORES, “A los lectores [epílogo]”, en SANTIAGO ARAGO, *Recuerdos de un ciego: viaje alrededor del mundo* (Madrid: Gaspar y Roig Editores, 1851), 340.

²² Para la evolución de los estilos con referencia al Grand Tour y a la literatura británica, véase JAMES BUZARD, *The Beaten Track: European Tourism Literature, and the Ways to Culture, 1800-1918* (Oxford: Clarendon Press, 1993).

referente para la época. A diferencia de Mesonero Romanos y su *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840-1841* (Madrid, Establecimiento Tipográfico de Francisco de Paula Mellado, 1862), por ejemplo, no busca una exposición breve de lo visto con sus propios ojos y desde una perspectiva erudita, evitando toda digresión y subjetividad²³. Pues, curiosamente, ambos comparten una manera de escribir miscelánea. Como comenta Jordi Canals, Alarcón mezcla apuntes personales del viaje de gran inmediatez con textos de otros autores entre los que merece la pena destacar los procedentes de guías de viajes como Baedeker y también obras especializadas, además de carteles, rótulos o grafitis²⁴. De la misma manera, Rafael Castro mezcla todo tipo de textos, desde las opiniones personales hasta las obras eruditas, sin olvidar canciones o artículos periodísticos, entre otros.

Relatos de viajes o datos de interés, posiblemente procedentes de guías, todos ellos normalmente sin acreditar, son una constante en los textos del fotógrafo, como ya se ha visto a lo largo de este trabajo. En general, el fotógrafo utiliza cifras y detalles de las que sin embargo habla en alguna ocasión con desdén. Dice con sorna: "... Este paseo [de los Descalzos] ha costado 119.017 pesos y 7 reales. Este pico de los siete reales es delicioso y me hace dichoso el saber este detalle..."²⁵. Sin embargo, parece obligado a incluir todos estos datos posiblemente debido al interés de *El Museo Universal*, según se discutió ya anteriormente. Sirva como ejemplo otro fragmento, próximo a una cita casi literal y sin acreditar de la *Guía histórico-descriptiva, administrativa, judicial y de domicilio de Lima* de Manuel Atanasio Fuentes (Lima, Librería Central, 1861), incluida en nota a pie de página²⁶:

... La extensión de Lima hoy día es de 13.343,680 varas castellanas cuadradas; toda ella está rodeada de murallas construidas en 1683 por orden del virrey, duque de la Palata; su extensión primitiva fue de 22 cuadras entre Oriente y Occidente y 14 de Norte a Sur [...] Mentira parece que haya tomado tal aumento desde que Pizarro hizo

²³ JULIO PEÑATE RIVERO, "Viajeros españoles por Europa en los años cuarenta del siglo XIX: tres formas de entender el relato de viaje", *Revista de Literatura*, vol. LXXVIII, n. 145 (2011): 256.

²⁴ JORDI CANALS, "La dicotomía turista/ viajero en *De Madrid a Nápoles* (1861) de Pedro Antonio de Alarcón", *PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 10, n. 4 (2012): 43.

²⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, En la mar con rumbo a Payta, A bordo, *Fragata Triunfo*, julio 28 de 1863", 323.

²⁶ "... Los primeros pobladores de Lima fueron diez españoles que acompañaron al fundador Pizarro cuando vino a hacer el reconocimiento de los terrenos en que debía construirse la ciudad; agregándose a estos once individuos, treinta que bajaron de Sangallán y veinticinco indios de Jauja con los cuales se completó el número de setenta personas. En el año de 1839 ascendía la población a 100.341 habitantes de los cuales 23.714 son naturales de Lima y 37.030 lo son de los demás pueblos de la República y 39.597 extranjeros...". Véase: MANUEL ATANASIO FUENTES, *Guía histórico-descriptiva, administrativa, judicial y de domicilio de Lima* (Lima, Librería Central, 1861), 6, 11, <https://archive.org/details/guiahistoricodes00fuen> (consultado el 17 de noviembre de 2016)

*su fundación con sólo 10 españoles agregándose a éstos 11 individuos, 30 que bajaron de Sangallán, y 23 individuos de Jauja con los que se completaron 70 personas. En 1839 ascendía la población a 100.431 habitantes, de los cuales 23.714 son naturales de Lima, 37.030 lo son de los demás pueblos de la república y 39.597 extranjeros...*²⁷

Por otra parte, también es posible reconocer un sesgo irónico en la obra de juventud de Alarcón que será también evidente en las crónicas del fotógrafo²⁸. Pero posiblemente no es de este autor de quien toma este punto de vista. La crítica política en ocasiones sólo ha sido posible a través del arte de la sátira.²⁹ Tal es el caso de algunos célebres escritores de mediados del siglo XIX tan conocidos como Larra, a quien el propio Rafael Castro menciona a través de su pseudónimo “Fígaro”, o Modesto Lafuente. Y posiblemente animado por el desarrollo de la sátira en la prensa de la época³⁰, Rafael Castro adopta esta perspectiva para realizar una crítica tanto de España como de América a través de sus cartas, creemos que con una actitud constructiva.

Por tanto y para concluir, los textos continúan combinando datos extraídos de otras obras, generalmente sin acreditar, con un estilo de ensayo personal, repleto de sorna y cuya intención, según el autor, es contar a los lectores la verdad sobre los lugares visitados durante su viaje, algo más acorde con el gusto de la época. Sería interesante establecer paralelismos entre su estilo desaliñado y transparente, a la manera de apuntes de viaje en bruto, y su actividad artística con vocación documental. Pues, más allá de su papel de artista científico, parece vislumbrarse un hombre de su tiempo y en armonía con las nuevas ideas que afloraban por aquellos años. Pero, sobre todo, la búsqueda de la transparencia, como la sátira, parece permitir al fotógrafo una difícil crítica social sobre la que reflexionar.

Principalmente Lima y sus alrededores

Rafael Castro nos remite a través de sus crónicas a Lima y al puerto de Paita, que los expedicionarios visitarán de camino a Ecuador. Sin embargo, la mayoría de las

²⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, En la mar con rumbo a Payta, A bordo, *Fragata Triunfo*, julio 28 de 1863”, 323.

²⁸ ANA RODRÍGUEZ FISCHER, “Los viajes de Pedro Antonio de Alarcón: teatros de la tragicomedia de una vida”, *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXXV (2012): 185.

²⁹ MÓNICA FUERTES-ARBOIX, “La sátira política en Fray Gerundio (1837-1842) de Modesto Lafuente” (Tesis doctoral, The Ohio State University, 2006), 162.

³⁰ FUERTES-ARBOIX, “La sátira política en Fray Gerundio (1837-1842) de Modesto Lafuente”, 164.

fotografías que sirven como referente para el Perú fueron tomadas en Lima y sus alrededores.

Desde la vista de pájaro hasta los lugares más emblemáticos de la ciudad, esta pequeña colección de fotografías comerciales sirvió como imaginario del Perú en el contexto de la expedición. Como tal fue publicada parcialmente por *El Museo Universal*, presumimos que fue exhibida en el Jardín Botánico en 1866 y constituye hoy junto al resto de la colección uno de los aspectos más conocidos de la Expedición del Pacífico. Como se verá, Rafael Castro comenta en sus crónicas muchas de las imágenes, entre las que se echa en falta los edificios símbolo del poder económico, judicial o político del Perú. Imagen de la ciudad claramente incompleta en comparación con otras como Valparaíso, las fotografías parecen aportar una visión personal del fotógrafo, si bien en consonancia con la versión oficial del viaje

Castro llegó al puerto de El Callao el día 10 de julio de 1863 a bordo de la *Triunfo* junto con Marcos Jiménez de la Espada. Aunque forzado por *El Museo Universal* a dar descripciones detalladas de los lugares que visitaba, evita extenderse sobre el puerto, del que sólo dice que es “feo y sucio” y que nada tiene digno de mención a no ser los almacenes de efectos navales y de provisiones y un malísimo restaurante italiano.³¹ Con todo, se conserva un positivo (ACN001/019/341) con una vista del puerto de El Callao de enorme atractivo. La imagen, más allá del paisaje portuario, recoge las actividades que allí se desarrollaban.

Según una de las cartas del joven guardia marina Bustamante y Quevedo, los viajeros esperaban encontrar en Lima un magnífico y mítico lugar, tal y como cabría esperar de la antigua capital del Virreinato del Perú. En palabras de Bustamante, “... tiene muy buen aspecto y dicen que es una cosa magnífica...”³². Sin embargo, la opinión de los comisionados será muy distinta.

Lima es descrita como una típica ciudad americana con su trazado en forma de damero. Las colecciones del Pacífico conservan una vista de pájaro de la ciudad (ACN000/011/190) en la que, tras un mar de azoteas, se divisa una serie de edificios monumentales y, al fondo, los Andes. La imagen resulta interesante pues recoge la estructura de las casas con azotea plana, una característica relacionada con la escasa lluvia, rasgo que el fotógrafo menciona expresamente en sus crónicas: “... el cielo [está] cubierto de nubes que ocultan los Andes [...] no llueve, sólo una especie de rocío o niebla

³¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, Lima, 12 de julio de 1863”, 318.

³² AMN, signatura 1412-000. JOAQUÍN BUSTAMANTE Y QUEVEDO a su madre, El Callao 12 de julio de 1863.

espesa sirven para dar jugo a la tierra...”³³. La colección también consta de otra vista de pájaro de la Alameda del Acho, visible tras la conocida plaza de toros del mismo nombre, una de las más antiguas de América Latina (ACN000/006/097). Se trata de una imagen icónica de Lima cuya vigencia ha perdurado hasta nuestros días.

El fotógrafo español explora la ciudad particularmente a través de sus edificios más singulares. Como en otros lugares del periplo, todo tiene cabida, desde puentes hasta iglesias o teatros. Se advierte la repetición de algunos tipos de edificios ya explorados a lo largo del viaje pero lo más evidente es, precisamente, la ausencia de otros muy habituales en las colecciones como las emblemáticas plazas de armas con todos sus edificios de poder del Estado. Se busca fundamentalmente la ciudad histórica si bien existen puntualmente huellas del progreso y la modernidad. Y, en general, a juzgar por las crónicas que parecen acompañar fielmente las fotografías y que constituyen un contexto de enorme valor para estas colecciones, parece tratarse de una visión personal propia de un *connoisseur* del arte.

Sin duda, la visión de la arquitectura civil de la ciudad, reflejo de la importancia de la antigua capital del virreinato, recuerdo del pasado glorioso y de la huella dejada por los españoles en aquellas tierras, resultará positiva:

... Las casas son bastante originales, pero de estilo español antiguo, bajas, de un piso bajo y principal, éste con un gran cierro, camón o mirador de cristales, y mejor llamado galería. En las más antiguas estos miradores son de celosía con mil adornos y pintados de verde. Encuéntranse las rejas de garabatos de fierro y los grandes pórticos, entradas de estilo rococó-curvilíneo que, a pesar de todo, confieso tienen cierto carácter...³⁴

En una crónica posterior describirá elogiosamente también el lujo del interior de estas casas, de “... salón elevado y artesonado techo, cortados algunos con enormes puertas de cristales para dividir las habitaciones, con grandes adornos de oro y medallones de un género que, aunque rococó, es elegante y tiene la grandiosidad de mediados del pasado siglo...”³⁵ donde se celebraban magníficas fiestas que el fotógrafo describe evocadoramente:

³³ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, Lima, 12 de julio de 1863”, 318.

³⁴ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, Lima, 12 de julio de 1863”, 318.

³⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, En la mar con rumbo a Payta, A bordo, *Fragata Triunfo*, julio 28 de 1863”, 323.

... figuraos esto de noche iluminado y con parejas que cruzan despidiendo mil chispas al cruzar delante de multitud de luces, ya de sus trajes, ya de sus joyas y de sus negros y brillantes ojos y tendréis un cuadro de esos de alucinamiento y fiebre como se pintan en los cuadros de las tentaciones de San Antonio... especie de cuadro de linterna mágica...³⁶

Manuel Almagro también se hace eco de este aspecto de la ciudad en la narrativa oficial del viaje pues, aunque "... el caserío es en general de aspecto mezquino... en el interior de las moradas hay magníficas habitaciones adornadas con el mayor lujo..."³⁷. Como ilustración de estas "magníficas casas" Rafael Castro destaca la Casa de los Tagles, "...de mejor gusto y de un especial carácter [...] nada más singular y bello al mismo tiempo..."³⁸, de la que las colecciones del Pacífico conservan un negativo (ACN000/006/093) así como varios positivos (ACN002/045/093, ABGH000/109/198-199), y que, como ya se ha indicado, fue publicada en forma de grabado, ligeramente modificado por el dibujante Federico Ruiz, por *El Museo Universal*³⁹.

El fotógrafo también elogia el moderno Paseo de los Descalzos con el antiguo convento al fondo del que se adquirió un positivo (ACN001/015/333). La imagen fue también publicada por *El Museo Universal* en 1864⁴⁰ [fig. 5.7.2] si bien aparentemente a partir de otra imagen ligeramente diferente. La albúmina que se conserva en el Museo Nacional de Ciencias Naturales es, en opinión de Keith McElroy, especialista en la historia de la fotografía en Perú, de V. L. Richardson.⁴¹ Si bien el fotógrafo siempre se muestra personalmente interesado por este tipo de zonas de esparcimiento y sociabilidad de la ciudad, fiel reflejo del progreso y la civilización de los pueblos, el Paseo de los Descalzos destaca como uno de los primeros proyectos del Perú republicano en su lucha contra la contaminación medioambiental de Lima⁴².

³⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, En la mar con rumbo a Payta, A bordo, *Fragata Triunfo*, julio 28 de 1863", 323.

³⁷ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la comisión Científica*, 67.

³⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, En la mar con rumbo a Payta, A bordo, *Fragata Triunfo*, julio 28 de 1863", 323.

³⁹ [SOCIEDAD FOTOGRÁFICA DE LIMA (fotografía)], [FEDERICO] RUIZ (dibujo), [ENRIQUE?] LAPORTA [VALOR?] (grabado), Casa de Ruiz Tagle en el Perú- *Donde efectuó sus sesiones el Congreso Sur-Americano*. 1863-1865, grabado en madera como ilustración de texto. *El Museo Universal*, 12 de marzo de 1865, 88.

⁴⁰ [SOCIEDAD FOTOGRÁFICA DE LIMA (fotografía)], *Expedición al Pacífico.- Paseo de la Alameda, Lima*. 1863-1864, grabado en madera como ilustración de texto. *El Museo Universal*, 30 de octubre de 1864, 349.

⁴¹ KEITH MCELROY, correo electrónico, 9 de julio de 2018.

⁴² JORGE LOSSIO, *Acequias y gallinazos: salud ambiental de Lima en el siglo XIX* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos Ediciones, 2003), 88.

... El Paseo de los Descalzos, situado al otro lado del puente... era sólo una alameda que se reformó en 1836 y en su área se ha formado un bellissimo paseo.

El centro es una hermosa calle de 19 varas de ancho rodeada de una verja de fierro traída de Europa; en el extremo hay un estanque con un surtidor...

En ambos lados se han plantado flores y arbustos de agradable aspecto; bordeando estos plantíos hay distribuidas 100 pilastras con jarrones de hierro y 12 estatuas de mármol en sus pedestales que representan los 12 signos del zodiaco.

En los costados de las verjas hay calles de sauces de un género especial y en el lado derecho se ha construido una especie de quiosco para la música que concurre los días festivos...⁴³

Es posible relacionar este pulmón de la ciudad y saludable lugar para la sociabilidad con la localidad de Chorrillos (ACN001/019/342), si bien el fotógrafo no mencionada nada al respecto en sus crónicas. Chorrillos se había convertido en un importante balneario de la aristocracia local a lo que había contribuido sin duda la línea de ferrocarril que desde 1858 lo unía con la cercana Lima. El positivo que se conserva contiene una rúbrica sobre su soporte secundario que posiblemente podría corresponderse con la del ingeniero Juan Elías Bonnemaïson, padre del marino y diplomático peruano Manuel Elías Bonnemaïson Torres, que quizá estableciera contacto personal con Rafael Castro o con algún otro comisionado.

Sin embargo la visión de Lima es, ante todo, negativa. Se echa en falta signos de progreso, quizá reflejo de una buena organización del Estado, como la policía⁴⁴. Los museos, parecen más gabinetes de curiosidades por sus heterogéneas colecciones que instituciones modernas, con todo "...mal colocado y bastante sucio..." según comenta Martínez y Sáez⁴⁵; "...interesante, pero descuidado..." en palabras de Almagro⁴⁶. De la misma manera el fotógrafo se pregunta con sorna sobre su alojamiento, el muy conocido Hotel Maury "...que dicen de los mejores, aunque si así son los mejores ¿cómo serán los peores?...⁴⁷".

La antigua arquitectura religiosa virreinal es juzgada por el artista de la expedición con desdén e incluso acusada de ser de escaso gusto:

⁴³ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, En la mar con rumbo a Payta, A bordo, *Fragata Triunfo*, julio 28 de 1863", 324.

⁴⁴ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, Lima, 12 de julio de 1863", 319.

⁴⁵ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 133.

⁴⁶ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la comisión Científica*, 67.

⁴⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, Lima, 12 de julio de 1863", 318.

... Iglesias muchas, de nuestro tiempo, pero todas de un gusto capricho Churriguera que pondría en fuga a un ciudadano, no diré de Atenas, porque éste se moría enseguida, sino de Pinto o Valdemoro...⁴⁸

Las colecciones del Pacífico conservan varias imágenes de edificios religiosos de Lima. La catedral, por ejemplo, fue incluso reproducida en forma de grabado por *El Museo Universal* [fig. 5.7.3]. El xilgrabado resulta bastante fiel al original (ACN000/006/099) [fig. 5.7.4] si bien, como es habitual, el dibujante la ha editado introduciendo algunas figuras adicionales para dotar de vida a la imagen. Existe además otra imagen de la catedral (ACN001/015/332) sobre la que se volverá más adelante. El fotógrafo de la comisión se detuvo en su descripción afirmando que en su opinión sólo destacaba por sus grandes proporciones "...a pesar de ciertas descripciones que tengo ante mi vista de altisonantes palabras y que al lector le harían creer que valga algo..."⁴⁹. Al menos, el fotógrafo sí elogió la sillería del coro de estilo renacentista, "... una de las cosas verdaderamente de mérito que hemos dejado a Lima en el terreno artístico..."⁵⁰. Pero quizá el edificio religioso más fotografiado fuera el Convento de San Francisco, del que se conserva una vista desde el otro lado del Rímac (ACN000/006/090) y sendas imágenes del interior del claustro. Mientras una de ellas recoge el complejo desde los jardines, donde se desarrolla una escena de vida monástica de difícil interpretación (ACN000/006/092), la otra explora su estructura arquitectónica con su doble arcada y cúpula (ABGH000/124/491). La última imagen, un positivo montado del que no se conserva su colodión, incluye el número 18 en el título, lo que sugiere su pertenencia a una serie comercial cuya autoría no ha sido posible identificar. Todos estos edificios son considerados joyas de la arquitectura virreinal, y sólo en el último caso nos encontraríamos ante un ejemplo de estilo churrigueresco, si bien sólo en su fachada, que no fue incluida en la colección fotográfica.

Con un burlón juego de palabras el fotógrafo critica también y con dureza el Teatro Principal, uno de los más antiguos de América Latina, no sólo por su estructura arquitectónica sino como institución:

⁴⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, Lima, 12 de julio de 1863", 318.

⁴⁹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, En la mar con rumbo a Payta, A bordo, *Fragata Triunfo*, julio 28 de 1863", 323.

⁵⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, En la mar con rumbo a Payta, A bordo, *Fragata Triunfo*, julio 28 de 1863", 323.

... *El teatro es el peor que he visto en todo lo que hemos recorrido, es un feísimo palomar. "Norma" he oído cantar más desde el primer acto hui despavorido y "me mandé mudar" (expresión que quiere decir me fui) por no estropear mis bellos recuerdos de la Penco⁵¹ y La Grange⁵² ...*⁵³

También en este caso las colecciones del Pacífico conservan tanto un negativo deteriorado de este teatro (ACN000/006/103) como positivos (ABGH000/124/488, ABGH000/109/192,193), de los que uno de ellos conserva el número 28, todo ello indicativo de su origen comercial.

Es necesario decir que la opinión negativa sobre el teatro sería compartida por su compatriota Martínez y Sáez, que lo describe como "sucio y feo" y que, más importante aún, comenta que a la salida de la representación de *Norma* "... era insufrible el olor que despedían las acequias, depósito de toda clase de materiales que hay en la mayor parte de las calles...".⁵⁴ La narrativa oficial del viaje de Almagro no difiere de los anteriores en su opinión sobre la ciudad, con calles "... horriblemente empedradas y en general muy sucias por haber en medio de cada una acequias descubiertas donde echan las inmundicias de todas clases..."⁵⁵. En efecto, los comisionados comentan las pobres condiciones higiénicas de la ciudad, con calles muy sucias que no se barrían y que sólo los pájaros⁵⁶ se ocupaban de limpiar. Lejos de una opinión personal de los comisionados, los viajeros, las crónicas médicas y hasta los vecinos de la ciudad a través de los periódicos se hicieron eco de la basura, excreta y hasta cadáveres de animales que inundaba las calles, mientras las propias viviendas acumulaban sus inmundicias⁵⁸.

De la misma manera, incluso la parte más noble de la ciudad mostraba ciertos rasgos de abandono. Las colecciones del Pacífico conservan dos fotografías (ACN000/006/102, ACN000/006/102) del Jirón de la Unión, también denominada Calle de Mercaderes, una de las calles fundacionales de Pizarro. La primera explora el Arco del Puente de comienzos del siglo XVIII, reflejo de la presencia española en Lima. Esta estructura es posiblemente la mencionada por Rafael Castro en su descripción de los

⁵¹ Rosa Elisabetta Gabriela Maria Calcedonia Penco (Nápoles, 1829-1994), importante soprano dramática del siglo XIX.

⁵² Anna de La Grange de Stankowitz (Francia, 1825-1905), soprano de gran fama en el siglo XIX.

⁵³ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, Lima, 12 de julio de 1863", 319.

⁵⁴ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 133.

⁵⁵ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la comisión Científica*, 67.

⁵⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, Lima, 12 de julio de 1863", 319.

⁵⁷ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 133.

⁵⁸ LOSSIO, *Acequias y gallinazos: salud ambiental de Lima en el siglo XIX*, 37-38.

alrededores del puente de piedra sobre el Rímac (ACN001/016/334): "... En la parte que mira al sur se eleva un arco de gran elevación, todo lleno de `pintorroteaduras`. Un reloj adorna el arco por cima y sirve útilmente a la población y es el único que está iluminado de noche..."⁵⁹. La importancia o interés de la imagen resulta evidente si se tiene en cuenta que fue publicada en 1864 por *El Museo Universal*⁶⁰. Núcleo de la ciudad virreinal, esta calle era lugar de reunión de la flor y nata limeña y a partir de 1862 fue considerada un importante eje urbano. Con todo, como comenta el fotógrafo, debía mostrar múltiples grafiti, aunque también un reloj del que por aquel entonces no disponía aún Madrid⁶¹.

Esta visión negativa, que subraya la fealdad, también aparece reflejada en la descripción del puerto de Paita [o Payta], de la que no se conservan sin embargo imágenes fotográficas, y que los expedicionarios visitaron en su ruta al Ecuador. En palabras del propio Castro, este "... pueblo sólo de pesca...", era una "... población... de cañas, los tejados de barro, que de lejos se confunden con el terreno, las calles estrechas por el gran calor que hace..." ubicado en "... un montón de arena; vegetación ni la más mínima mata, horroroso, más feo que Stanley y más triste aún..."⁶².

Su interés por las mujeres, sobre las cuales abundan los comentarios a lo largo de todo el viaje, también merece cierta reflexión. El autor describe "la tapada limeña", envía imágenes para su publicación a *El Museo Universal*, y compara su manto con el más antiguo e incluso con el chileno. Pero no renuncia a la mofa que impregna todos sus textos:

*... el segundo [manto] en particular es lo general el llevarlo a la calle y el taparse de tal manera que si se dice una galantería puede uno debajo de aquel manto encontrarse con una momia egipcia , tal vez no tan conservada...*⁶³

En nuestra opinión, más allá de las observaciones sobre las costumbres, algo habitual en un relato de viajes, la mujer también parece utilizada aquí como tema para expresar la visión negativa del país. Si bien Manuel Almagro también incide sobre este

⁵⁹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, En la mar con rumbo a Payta, A bordo, *Fragata Triunfo*, julio 28 de 1863", 324.

⁶⁰ [SOCIEDAD FOTOGRÁFICA DE LIMA? (fotografía)], [FEDERICO] RUIZ (dibujo), [BERNARDO?] RICO (grabado), *Expedición al Pacífico.- Calle y arco del Palacio en Lima*. 1863-1864, grabado en madera como ilustración de texto. *El Museo Universal*, 9 de octubre de 1864, 324.

⁶¹ El reloj de la Puerta del Sol o Casa de la Gobernación fue inaugurado por la reina Isabel II en 1866. El reloj de la Iglesia del Buen Suceso, utilizado como referencia por los madrileños hasta su desaparición en 1854, constaba de una sola manecilla y era sumamente inexacto. La Casa de Correos contó con otro por aquellos años, igualmente inexacto.

⁶² CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata *Triunfo*, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá", 8 de noviembre de 1863, 354-355.

⁶³ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, Lima, 12 de julio de 1863", 318.

tema en la narrativa oficial del viaje, lo que no deja de ser extraño para el lector del siglo XXI, y ofrece una visión positiva, por su "...amabilidad, finura y buen tono: un talento despejado, una inteligencia prodigiosa, y una imaginación viva y espiritual..."⁶⁴, el fotógrafo alaba a la limeña en un plano de inferioridad respecto a la mujer española, como se puede advertir en las siguientes líneas:

*... Tienen grande inclinación al lujo, en particular el sexo bello, que es gracioso y lleno de exquisito buen gusto. Suaves, amables, ofrecen rasgos de inteligencia e imaginación naturales. Su educación exterior es seductora y la mayor parte tocan el piano, cantan, bailan y no hay como ellas para colocarse una flor [...] La limeña es una andaluza en la coquetería, pero sin su altivez ni sus chistes [...] La andaluza, si bien es la mujer más voluptuosa de España, tiene más corazón, quiere más y más de veras...*⁶⁵

Los símbolos patrios sirvieron como un elemento más para construir una imagen negativa del Perú. Como ocurriera en Chile, el fotógrafo hace comentarios políticamente incorrectos que sin duda no debieron favorecer el proyecto de acercamiento a las repúblicas del Pacífico. El monumento a Simón Bolívar (ACN000/006/100) es objeto de crítica, probablemente por motivos políticos más que estéticos, a pesar de los comentarios exculpatorios del comisionado.

*... en la Plaza de la Constitución se levanta un pedestal y sobre éste una estatua ecuestre de bronce de Simón Bolívar, libertador e independizador de estos países. Del individuo no diré nada; de la estatua ecuestre sí: es detestable, desproporcionada, monstruosa y ridícula, la cabeza pequeña, los brazos enormes, el cuerpo tiene el mismo defecto y la posición, que es la de saludar al pueblo, forzadísima y parece tener dolor de vientre al ver una república sin republicanos y otras friolerillas que no son del caso por ahora...*⁶⁶

⁶⁴ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la comisión Científica*, 67.

⁶⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, En la mar con rumbo a Payta, A bordo, *Fragata Triunfo*, julio 28 de 1863", 323.

⁶⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, En la mar con rumbo a Payta, A bordo, *Fragata Triunfo*, julio 28 de 1863", 324.

La crítica parece aún más contundente si se tiene en cuenta que en el contexto peruano la erección de monumentos públicos de corte europeo era considerada signo inequívoco de progreso⁶⁷.

No será la única ocasión en la que Castro hará mofa de los símbolos nacionales. La crónica publicada el 25 de octubre de 1863 marca un giro, de la descripción de Lima al comentario social. Con relación al tan temido aniversario de la independencia, Castro comenta los preparativos que se estaban realizando en la capital peruana, incluyendo “...tremendas alegorías a la opresión...”, y hace comentarios del himno nacional en los siguientes términos:

... El himno nacional es el alfa y el omega del Perú, es una especie de divinidad a la que es preciso rendir el mismo tributo que a Dios...

Por descontado que la poesía del himno es deliciosa y pone [en] pavor y terror al parnaso y al sentido común y sobre todo tiene amenazas para nosotros, y como para muestra basta un botón ahí va esa estrofa sin comentarios:

*Compatriotas, no más verla esclava
Si humillada tres siglos gimió,
Para siempre jurémosla libre
Manteniendo su propio esplendor
Nuestros brazos hasta hoy desarmados
Estén siempre cebando el cañón
“Que algún día en las playas de Hesperia
Lanzará, en humo denso, terror”*

[...]

Después de esta muestra pueden figurarse que no tendré ganas de criticar nada. ¡Cáspita! ¡Ahí es nada cuando el cañón peruano nos visite y lance en nuestras playas el terror! En fin, como ha de ser, esperaremos porque asustarse con anticipación es asustarse dos veces...⁶⁸

⁶⁷ NATALIA MAJLUF, *Escultura y espacio público: Lima, 1850-1879* (Lima, Instituto de Estudios Peruanos Ediciones, 1994), 30.

⁶⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico”, 342.

Para concluir, en palabras del propio artista de la comisión, “... Lima no tiene más que las limeñas; lo demás no corresponde a su nombradía...”⁶⁹.

Otra de las conclusiones a las que llega el fotógrafo es que no existe mucho que contar a los lectores puesto que todo lo que se encuentra en América es como en Europa:

*... Concluiré diciendo que Lima tiene muchísimos templos, cinco ministerios (como si dijéramos cinco calamidades necesarias), tribunal de cuentas, dos cámaras para discutir, correos, direcciones de crédito público, prefectura y subprefecturas, cabildo o ayuntamiento, juzgados... hospitales y una magnífica penitenciaría, edificio digno de cualquier gran capital de Europa, y que no deja nada que desear como cómodo y seguro; en fin, todo lo que tenemos en Europa lo tienen por este otro hemisferio con lo que, como decía en mis anteriores, nada nuevo encuentro ya que añadir, veremos si a la vuelta entramos algo en el interior...*⁷⁰

La mencionada penitenciaría, en forma de panóptico, también aparece recogida en las colecciones del Pacífico (ACN001/016/335). La imagen muestra el muro perimetral dentro del cual es visible la cúpula central del observatorio y el brazo que lo une con la fachada principal. En efecto, como afirma el fotógrafo, se trataba de una cárcel moderna construida según diseño del filósofo Jeremy Bentham y basado en la vigilancia de los presos que había sido inaugurada a penas en 1862. Almagro aclara en la narrativa oficial del viaje que “... la magnífica penitenciaría émula de las mejores del mundo, es el único edificio público construido después de la independencia...”⁷¹. Y, en efecto, la penitenciaría de Lima, que constaba de cinco pabellones radiales unidos por un observatorio central y albergaba escuela, hospital, capilla, zonas de recreación, huertos... todo ello encerrado entre muros de doce metros de alto, fue durante muchos años el edificio más importante de la ciudad.⁷² Por tanto, nos encontramos ante una de las escasísimas imágenes de la Lima moderna de estas colecciones, todo un emblema de una nueva mentalidad carcelaria que buscaba la regeneración moral de los presos, su reeducación y el fomento del hábito de trabajo⁷³. No lejos de allí se encontraban las

⁶⁹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, Lima, 12 de julio de 1863”, 319.

⁷⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico”, 342.

⁷¹ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la comisión Científica*, 67.

⁷² CARLOS AGUIRRE, “Apogeo, crisis y transformación del panóptico iberoamericano: apuntes para la historia de un modelo arquitectónico”, en JORGE ALBERTO TRUJILLO BRETÓN coord., *Voces y memoria del olvido: historia, marginalidad y delito en América Latina* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2014), 287, http://pages.uoregon.edu/caquiere/Aguirre_Panoptico_iberamericano.pdf (consultado el 22 de noviembre de 2016)

⁷³ AGUIRRE, “Apogeo, crisis y transformación del panóptico iberoamericano: apuntes para la historia de un modelo arquitectónico”, 276.

antiguas murallas de Lima. Posiblemente reflejo de esta antigua estructura defensiva española del siglo XVII el fotógrafo de la comisión también incluyera una imagen de la Portada de El Callao (ACN001/002/338).

No satisfecho con la crítica al Perú, el fotógrafo de la comisión denuncia una vez más en sus crónicas la mala organización de la expedición, que les impide visitar las zonas donde realmente podrían recabar los objetos y datos más interesantes:

... Es lástima grande que no permanezcamos más tiempo en este país para hacer algún viajecito al interior, que a 56 leguas encontraríamos ya indios y podríamos llevar objetos y observaciones más originales que hasta aquí; y creo en interés no propio, sino general para la Ciencia, que deberíamos quedarnos en estos sitios un año lo menos, porque si no, en pocos días poco se puede hacer, y aseguro que indico esto contra mi conveniencia pues a decir verdad no puedo viajar solo con tanto material ni tantos clichés, y si los dejo de mi mano llegarán hechos pedazos...

Se nos prometieron criados y tenemos que hacer hasta las cosas más triviales, y así se pierde un tiempo infinito y hasta sale todo más caro porque hay que valerse de negros, peones o mozos que exponen el trabajo a cada paso...⁷⁴

Sin embargo, no es la única crítica hacia España. Como se verá más detalladamente en el capítulo sobre California, el viaje de Rafael Castro por América constituye una ocasión única para sugerir mejoras a nivel nacional. Así, cuando describe las grandes casas limeñas observa que se accede libremente a ellas, no como en España que el criado doméstico habla con el visitante por un “ventanillo-gatera” y “...cuando no os conoce os toma por un ladrón...”. Prosigue diciendo:

... Me dirán que esto es necesario, diré que no, que en un país bien gobernado el ciudadano no necesita de rejas ni resortes de metal por más labrados que los hagan para vivir tranquilo. La policía reconoce los individuos y vela por los ciudadanos; en París no se necesitan esos ventanillos ridículos y que indican la poca seguridad en que se vive...⁷⁵

⁷⁴ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, Lima, 12 de julio de 1863”, 319.

⁷⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, En la mar con rumbo a Payta, A bordo, *Fragata Triunfo*, julio 28 de 1863”, 323.

La estatua a Colón recién inaugurada en Lima, interpretada como “una exaltación de los valores moralizantes que conllevaba el progreso a través de la Ciencia y sobre todo de la religión” y “agente persuasivo para que el espectador llevase dichos valores a la acción cotidiana”⁷⁶ también es objeto de reflexiones por parte del fotógrafo, que la incluyó en su selección de imágenes (ACN001/017/337). Estas reflexiones serán muy positivas, como no podía ser de otra manera si se recuerda el trabajo desarrollado por el fotógrafo como pintor de historia y como editor de biografías de grandes personajes contemporáneos. Así, afirma:

... Al finalizar la alameda del Acho... se encuentra un monumento elevado a Cristóbal Colón. Es un grupo representando a Colón descubriendo a un indio y mostrándole la cruz, obra bastante bella del italiano Salvatore Revelli. Tuve gran placer en ver esta prueba de aprecio a tan insigne y noble talento. ¡Ojalá que en esa corte se hiciese un monumento digno, aunque fuese por suscripción nacional, así como se hace para hombres de partido de escaso mérito [...] Así es menester abogar porque en el punto más céntrico de Madrid se levante un monumento al hombre que nos dio un nuevo mundo y que fue pagado tan ingratamente, y parece que esta ingratitud se perpetúa todavía cuando en España no tiene todavía un monumento digno de su nombre...⁷⁷

El monumento a Colón por el que aboga el fotógrafo se erigiría algunos años más tarde. Con motivo de las bodas de Alfonso XII se convocó un concurso público en 1877 para erigir un monumento a Cristóbal Colón. Las obras tuvieron lugar entre 1881 y 1885 y, si bien la estatua debía ser inaugurada con motivo del aniversario del retorno de su primer viaje un año más tarde, aún habría de esperar hasta 1882 para ser entregada al Ayuntamiento de Madrid con motivo del Cuarto Centenario.

A pesar del tono crítico con unos y con otros que se observa en las crónicas, Rafael Castro no olvida tampoco en esta ocasión relatarle a sus lectores los acontecimientos del viaje, promesa del éxito del proyecto. Así, en su reencuentro con los otros comisionados a su llegada a Lima no olvida comentar que todos se encuentran bien y “... satisfechos

⁷⁶ DANIEL VIFIAN LÓPEZ, “Estatua conmemorativa a Cristóbal Colón (1852-1860): ciencia y religión, hermanas civilizadoras”, *Revista Kaypunku*, vol. 2, n. 1 (2015), 113, consultado el 22 de noviembre de 2016, en: www.kaypunku.com

⁷⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, En la mar con rumbo a Payta, A bordo, *Fragata Triunfo*, julio 28 de 1863”, 324.

con sus trabajos...”⁷⁸ y más tarde alabar la labor de Pinzón como embajador⁷⁹. Asimismo, relata con sumo detalle el recibimiento de la escuadra:

... amén de los bailes y obsequios particulares, nuestros compatriotas nos tenían dispuesta en la Casa de Presa una “mesa de once”. La mesa colocada al extremo del jardín se componía de ciento cincuenta convidados; en los altos de la casa antigua, palacio de los virreyes, se situó la banda de música de la “Resolución”, el jardín estaba adornado con los colores nacionales de España [...] el sol... salió claro y magnífico. Terminose la mesa con un brindis del general Pinzón a la reina de España y luego en los brindis parciales reinó grande alegría [...] La noche terminó con el regocijo y todos se retiraron contentos de haberse visto reunidos tanto número de españoles.

En El Callao hubo una función de teatro en honor del General y una serenata que dieron al siguiente día de nuestra llegada, he aquí su descripción:

Como a las diez de la noche... se hallaba atracado en nuestro muelle un lanchón adornado de faroles de colores; iban a su bordo una banda de música de la compañía de zarzuela [...] llegó al costado de la fragata “Resolución”, que monta el excelentísimo Sr general Pinzón, y se cantó el “Himno de Riego”; enseguida se presentó en la popa de la fragata la excelente banda que trae a su bordo y contestó con el mismo “himno” [...] La serenata duraría hora y media y estuvo iluminada con los fuegos de bengala. Marchó la serenata a la “Triunfo”...

[...]

Mientras se hallaba la serenata al costado de la “Triunfo” no cesó de tocar la banda de la “Resolución”, dieron varios vivas a los marinos españoles y al Perú y fueron contestados por todos los presentes...

Todo el tiempo que duró la serenata... reinaron el mayor orden y entusiasmo...⁸⁰

Atendiendo al discurso, se podría concluir que Rafael Castro analizó la ciudad de Lima arrojando una visión básicamente negativa, si bien existen algunos rasgos de su gusto, unos huella del pasado colonial, otros del progreso de la nación. Esta visión, que afecta también el puerto de Paita que visitarán en su camino a Ecuador, es compartida por su compañero Martínez y Sáez, según se desprende de su diario personal, pero más

⁷⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, Lima, 12 de julio de 1863”, 319.

⁷⁹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, Lima, 12 de julio de 1863”, 319.

⁸⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico”, 342-343.

significativamente por la narrativa oficial del viaje de Manuel Almagro. Ambos destacan especialmente las pobres condiciones higiénicas de la ciudad de Lima, signo inequívoco de un tímido progreso. Al margen de la descripción de la ciudad, el fotógrafo de la comisión continúa su habitual narración de los principales hechos de la expedición, promesa del éxito del proyecto, centrándose especialmente en la espectacular acogida que los marinos y comisionados tuvieron en Lima. Sin embargo también destaca, como ya lo había hecho en otros momentos, la mala organización del proyecto expedicionario. Afloran también sugerencias de mejora para España a tenor de sus experiencias viajeras.

Algunas conclusiones sobre las imágenes

La elección de dos imágenes con distintos puntos de vista y los comentarios del fotógrafo, que menciona que las iglesias de Lima eran de “depravado gusto” y que “... sólo son notables algunos claustros como el de San Francisco y Santo Domingo...”⁸¹ sugieren que eligió personalmente las fotografías de esta pequeña colección, si bien Martínez y Sáez también menciona haber adquirido unas vistas⁸² cuyo testigo se conserva en el Museo Nacional de Antropología⁸³. En otro lugar, además, el fotógrafo menciona tener una imagen de la Casa de los Tagles “... en mi cartera para publicar a su tiempo...”⁸⁴. De esta imagen se conserva tanto el negativo como varios positivos atribuidos a la Sociedad Fotográfica de Lima y sería efectivamente publicada tras una creativa labor de edición por *El Museo Universal* en marzo de 1865⁸⁵. La imagen se publicó con relación al congreso americano que allí se había celebrado, como se verá a continuación. Todo ello refuerza la hipótesis de que el fotógrafo fuera el principal responsable de adquirir estas imágenes lo que implica que no sólo aportaba su propia visión a través de sus fotografías sino la de otros fotógrafos locales, cuya obra

⁸¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, En la mar con rumbo a Payta, A bordo, *Fragata Triunfo*, julio 28 de 1863”, 324.

⁸² MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 133.

⁸³ El Museo Nacional de Antropología conserva algunas imágenes de tipos humanos procedentes de este estudio que fueron legadas por el comisionado. La imagen FD1360, que en la catalogación de esta institución se relaciona con la expedición, parece por su estilo algo posterior. Sin embargo, las *carte de visite* de un indígena (FD1318) y una joven con manto (FD1317) fueron probablemente adquiridas por Martínez y Sáez durante el viaje en la Calle del Palacio, donde Maunoury tenía ubicada una de sus sucursales. Agradezco a José Luis Mingote, conservador del Museo Nacional de Antropología, sus aclaraciones al respecto.

⁸⁴ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, En la mar con rumbo a Payta, A bordo, *Fragata Triunfo*, julio 28 de 1863”, 323.

⁸⁵ [SOCIEDAD FOTOGRAFICA DE LIMA (fotografía)], [FEDERICO] RUIZ (dibujo), [ENRIQUE?] LAPORTA [VALOR?] (grabado), Casa de Ruiz Tagle en el Perú- *Donde efectuó sus sesiones el Congreso Sur-Americano*. 1863-1865, grabado en madera como ilustración de texto. *El Museo Universal*, 12 de marzo de 1865, 88.

seleccionaba. Sin embargo, no sabemos hasta qué punto era libre de escoger aquellos temas que considerara más oportunos, puesto que en el contexto de una expedición un artista debe seguir las instrucciones de sus superiores. Así queda de hecho expresado en el propio reglamento de la comisión, según el cual "... el dibujante y fotógrafo tendrá a su cargo representar por los medios que se estime más conveniente los objetos que le designe el Presidente..."⁸⁶ Con todo, la relativa ausencia de liderazgo que se observa en la comisión en esta etapa del viaje y la naturaleza díscola del fotógrafo permiten adivinar que algunas (si no todas) estas fotografías serían de su propia elección. Asimismo, este fenómeno deja abierta la cuestión de si realmente fue el expedicionario el responsable de crear un imaginario de América, una pregunta a la que quizá sólo podrá contestarse al concluir este trabajo.

La imagen anónima aparece acompañada por un breve texto titulado "Casa de Torre Tagle en Lima". Este texto analiza el edificio desde un punto de vista artístico para comentar después que se había celebrado allí un congreso que había reunido a los más importantes dignatarios americanos. Se trata del Segundo Congreso de Lima de 1864-1865, cuyos objetivos eran dar solución al conflicto entre España y Perú y seguir adelante con el proyecto confederativo americano⁸⁷. El texto, que termina con la frase "...dicho edificio es uno de los más bellos y originales monumentos que posee la célebre Ciudad de los Reyes... que recuerda a los peruanos la dominación de *los bárbaros y degradados* españoles..."⁸⁸ permite establecer conexiones entre el texto y el clima de guerra que se vivía en aquellos días. De esta manera, la imagen adquirida por Castro trascendería el proyecto expedicionario para pasar a ilustrar un artículo de actualidad de *El Museo Universal*. Si bien el artículo aparece también sin firmar, el estilo recuerda el del propio Castro, que ya había destacado la belleza de este edificio en sus crónicas peruanas, y que durante el año 1865 continuó colaborando con la revista puntualmente tal y como demuestra su artículo sobre Ramón Castilla⁸⁹. Un análisis artístico no resultaría nada extraño en el fotógrafo, y el autor anónimo demuestra además tener un conocimiento personal del lugar. Por todo ello creemos que sería posible plantear la hipótesis de que Rafael Castro fuera el responsable del texto y que aportara como ilustración una de las

⁸⁶ "Reglamento para el régimen de la comisión de profesores de ciencias naturales agregada a la expedición marítima del Pacífico", en PUIG-SAMPER, *Crónica de una expedición*, 442-443.

⁸⁷ Sobre los proyectos de confederación de las repúblicas americanas, véase: GERMÁN A. DE LA REZA, "La asamblea hispanoamericana de 1864-1865, último eslabón de la anficiónía", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n. 39 (2010): 71-91.

⁸⁸ ANÓNIMO, "Casa de Torre Tagle en Lima", *El Museo Universal*, 12 de marzo de 1865, 87.

⁸⁹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "El general don Ramón Castilla", 149-150.

imágenes de la expedición, que durante aquel año continuaban en su poder⁹⁰. Así, algunas imágenes de la expedición trascendieron sus límites y sirvieron a la prensa de actualidad de la época, lo que constituye uno de los usos singulares de las fotografías que podremos observar a lo largo de este trabajo.

La narración del magnífico banquete que tuvo lugar en honor de la expedición en la Casa de Presa, también denominada Quinta de Perricholi, permite considerar la inclusión de su imagen en esta pequeña colección con la intención de documentar la propia historia de la expedición. Se trata de un palacio del siglo XVIII de estilo rococó construido por el virrey Amat para una de sus favoritas y que ya en el siglo XIX había comenzado a tener funciones civiles. Existen dos fotografías de este lugar que permiten ver la fachada de este bonito edificio (ACN000/006/091) y su interior (ACN000/006/096). Si bien el edificio era interesante desde un punto de vista histórico y artístico, nos parece probable dada la detallada relación de los acontecimientos que la imagen realmente ilustrara el banquete en honor a la expedición. No se trata de un fenómeno nuevo, como demuestra la imagen del Teatro de Valparaíso que forma parte de las colecciones, donde también se les ofreció un banquete. Pero sí se trata de un detalle interesante pues las narrativas de las expediciones de la época incluían ilustraciones de los lugares más emblemáticos de su periplo, donde habían tenido lugar importantes audiencias o bailes.

Mención especial merece la imagen ACN001/015/332, a la que se aludió anteriormente, en la que puede observarse una escena multitudinaria frente a la catedral de Lima. Se trata del entierro de Miguel de San Román, efímero presidente del Perú (Puno, 1802-1863). La imagen es muy similar a la de la catedral de Lima (ACN000/006/099) si bien el punto de vista es sólo ligeramente distinto, lo que sugiere que la fotografía fue adquirida por su significado histórico. Miguel de San Román había fallecido el 3 de abril de 1863, cerca de dos meses antes de la llegada de los expedicionarios al Perú. Esta fotografía, por su carácter histórico, resulta toda una rareza y nos permite vislumbrar un panorama más complejo del *corpus* de las colecciones del Pacífico.

⁹⁰ Todo parece apuntar que Rafael Castro mantuvo las placas en su poder durante su estancia en Madrid para ser finalmente entregadas a la comisión receptora de objetos del Pacífico por su padre a su fallecimiento. Véase: AGA, legajo 14717. ANTONIO CASTRO Y GISTAÚ. "Instancia a la reina Isabel II en la que se solicita el pago de los sueldos atrasados a la muerte de su hijo y un empleo como restaurador supernumerario del Museo Nacional de Pintura", 7 de febrero 1866.

Desde un plano más general, las imágenes parecen discurrir en paralelo respecto a las crónicas. Así, parecen funcionar como ilustraciones de los comentarios personales del fotógrafo o, mejor, parece como si el fotógrafo comentara a sus lectores un álbum fotográfico, a lo que contribuye no poco el estilo informal utilizado. Keith McElroy, especialista en fotografía en Perú en el periodo, no tiene constancia de la actividad de Castro en el país⁹¹, lo que podría quizá sugerir que efectivamente no realizó fotografías o incluso que no visitó personalmente la ciudad, y que se trataba en efecto del comentario de un improvisado álbum.

Finalmente, es digna de destacar la ausencia de autor en las fotografías reproducidas en forma de grabados por *El Museo Universal*, lo que sugiere que la revista conocía su origen local.

Pero, ¿qué hacía entonces Rafael Castro?

Dibujos

La serie de imágenes de piezas arqueológicas que se conserva en las colecciones del Pacífico incluye tanto dibujos del propio Rafael Castro como fotografías en formato *cabinet* del estudio de R. Castillo de Lima.

Las fotografías fueron aparentemente obsequiadas por Emille Deville en 1879 a Jiménez de la Espada. Si bien las fotografías podrían ser anteriores, el formato *cabinet* en el que fueron realizadas confirma que se trata de fotografías muy posteriores al viaje al Pacífico pues este tipo de imágenes se comenzó a producir en la década de 1870. Por otra parte, aunque parece que se trata del obsequio del médico y naturalista francés Emile Deville, que había participado en la expedición a América del Sur de Castelnau, todo apunta a que se refiere el cónsul belga en Quito del mismo nombre. En cualquier caso, estas imágenes quedarían fuera del ámbito de nuestro estudio.

Los dibujos de piezas arqueológicas realizados por el artista de la expedición son parte de una serie en la que también se incluyen las piezas chilenas estudiadas en el capítulo anterior tal como sugiere la numeración romana en el margen superior derecho del papel. El estilo es, en efecto, igual al del otro conjunto y también incluye anotaciones así como una numeración de las piezas. Entre las anotaciones destaca el nombre de la

⁹¹ KEITH MCELROY, correo electrónico, 9 de julio de 2018.

colección privada a la que pertenecían estas piezas, la coloración, y la descripción de los objetos y los materiales con los que estaban realizados. Algunas de estas ilustraciones también han sido mutiladas (ABGH000/200/610 y ABGH000/200/612) y en su totalidad contienen huellas de chinchetas. Llama la atención una anotación en la esquina inferior del dibujo ABGH000/200/612 en la que aparece una relación de frutas del Perú, lo que sin duda contribuye aún más a formar una imagen informal de estos dibujos a modo de “notas de campo”. Este carácter informal parece confirmarse en los comentarios de Jiménez de la Espada, como ya se indicó en el capítulo anterior. Éste, con motivo de la publicación del dibujo de naipes patagones, se disculpa afirmando que se trataba de un croquis a lápiz.⁹² La imagen ABGH000/200/614 ha sido atribuida al fotógrafo por su similitud con la serie y, de ser efectivamente así, sin duda se trataría de un apunte rápido y sin terminar dada su tosquedad.

Todas las piezas pertenecen, tal y como indica el título, a la colección de Manuel Ferreyros. La colección debía ser importante a juzgar por su aparición en uno de los primeros volúmenes sobre arqueología del Perú, *Antigüedades Peruanas*, de Mariano de Rivero (Lima, Imprenta de José Masías, 1841).⁹³ Manuel Bartolomé Ferreyros (Lima 1793-1872) era un destacado político que había desempeñado el cargo de ministro de Hacienda y de Relaciones Exteriores del Perú, entre otros. Hombre de notable erudición, destacó como escritor y traductor y contaba con una importante biblioteca además de colecciones. En el diario de Francisco de Paula Martínez y Sáez se recoge cómo el comisionado, junto con Fernando Amor y Rafael Castro, se desplazó a la casa del político, entonces director de Instrucción Pública, de cuyas colecciones dice: “... es notable, por lo numerosa y variada, la de huacos, de los que hay variedad que sirvieron para entretener, dibujando, a nuestro fotógrafo...”⁹⁴.

Las láminas reflejan objetos de las culturas mochica, lambayeque e inca. La arqueología en España se encontraba por aquellos años en un estado incipiente, si bien los extensos artículos sobre Pompeya publicados por *El Museo Universal* al tiempo que se desarrolla la expedición [véase fig. 5.7.2] sugieren un gran interés por el mundo antiguo por parte de la sociedad española de la época. La Escuela Superior de Diplomática, donde se enseñaba Arqueología, Epigrafía y Numismática (aunque no Prehistoria), había sido fundada en Madrid en 1856, y diez años más tarde comenzarían a aparecer en el mercado

⁹² JIMÉNEZ DE LA ESPADA, “El etnógrafo: carta sobre cartas”, 492.

⁹³ MARIANO EDUARDO DE RIVERO, *Antigüedades Peruanas* (Lima, Imprenta de José Masías, 1841), lámina XLVI.

⁹⁴ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 134.

publicaciones especializadas.⁹⁵ Por su parte, como recoge Paz Cabello, no existía interés por las colecciones americanas debido a la situación política. Sin embargo, en los años cincuenta comenzaron a llegar algunas como la de Carlos Sanquirico, representante de España en Quito. La autora recoge la misma Expedición del Pacífico dentro de las iniciativas que reflejan un nuevo interés por la arqueología americana, fruto del cual se recopiló un gran número de piezas que serían exhibidas en el Jardín Botánico en 1866.⁹⁶ Entre ellas aún se conservan algunas muy similares a las de los dibujos, de las culturas Chimú, Chimú-Inca, Inca, Lambayeque-Inca y Moche.⁹⁷ Las colecciones americanas, que se encontraban sumidas en el olvido en el Museo de Ciencias Naturales, pasaron en 1867 al recién inaugurado Museo Arqueológico y comenzaron a ser exhibidas en 1871; a partir del traslado de las colecciones a la sede actual del Museo en 1895, se advierte la llegada de objetos americanos, fruto de la iniciativa de las clases burguesas.⁹⁸ Por lo tanto, en cuanto al panorama español, nos encontramos ante una arqueología incipiente y asistimos a las primeras iniciativas de formación de colecciones americanas tras la independencia de las repúblicas. En cuanto a la arqueología americana, en el propio Perú la situación no era muy distinta. Como subraya P. A. Rivasplata, el conocimiento era limitado, y fue a partir de mediados del siglo XIX cuando actores procedentes de distintos países comenzaron a desarrollar estudios con vocación científica. El norteamericano Ephraim George Squier, por ejemplo, llega en 1863 al Perú como representante de su gobierno y lleva a cabo extensos trabajos de exploración que incluyen dibujos y fotografías y que serían reflejados en su obra *Peru: Incidentes of Travel and Exploration in the Land of the Incas* (New York: Harper & Brothers, 1877).⁹⁹

Las piezas cerámicas fueron descritas por Mariano de Rivero y Juan Diego Tschudi, co-autores de un segundo volumen también denominado *Antigüedades Peruanas* (Viena, Imprenta Imperial de la Corte y del Estado, 1851). Si bien se alaba su factura y su capacidad sonora, las representaciones figurativas de animales y personas son consideradas desproporcionadas y primitivas.¹⁰⁰ Sin embargo, los comentarios de

⁹⁵ MARGARITA DÍAZ-ANDREU, "La Arqueología en España en los siglos XIX y XX", *O Arqueólogo Português*, vol. IV, ns. 11/12 (1993-1994): 194-195.

⁹⁶ MARÍA PAZ CABELLO, "La formación de las colecciones americanas en España: Evolución de los criterios", *Anales del Museo de América*, n. 9 (2001): 307.

⁹⁷ Véase el catálogo de la exposición de estas colecciones: ARACELI SÁNCHEZ GARRIDO, ANA VERDE CASANOVA (COMISARIAS), *Historia de un olvido: la Expedición Científica del Pacífico* (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría de Estado y Cultura, 2003).

⁹⁸ CABELLO, "La formación de las colecciones americanas en España: Evolución de los criterios", 307-308.

⁹⁹ PAULA ERMILA RIVASPLATA VARILLAS, "La proto-arqueología en Perú en el siglo XIX", *Temas Americanistas*, n.24 (2010): 71, 89-90.

¹⁰⁰ MARIANO EDUARDO DE RIVERO Y JUAN DIEGO DE TSCHUDI, *Antigüedades Peruanas* (Viena, Imprenta Imperial de la Corte y del Estado, 1851), 225-230.

Almagro en su crónica oficial nos inducen a pensar que, a pesar de su limitado conocimiento sobre arqueología americana, los comisionados posiblemente valoraron las piezas cerámicas que dibujó el artista de la expedición, pues "... El Perú [era] patria de los antiguos incas y cuna de la civilización sud-americana indígena..."¹⁰¹. Almagro también destaca en otro lugar, cuando reproduce una carta escrita desde Baeza, cómo "... al ver los monumentos que los hombres y el tiempo no han podido destruir en el Cuzco, Tiaguanaco, Cayo, etc., monumentos cuya construcción es casi misteriosa, al considerar las instituciones y organización social narradas por el inca Garcilaso de la Vega, seguramente no se le negará un alto grado de inteligencia a los indios anteriores a la conquista..."¹⁰².

Para concluir, se podría sugerir que se trata de una serie de dibujos, que comienza en Chile, con una misma técnica de boceto a mano alzada que posiblemente permitía recoger con cierta celeridad una información más completa que las fotografías, según se argumentó ya en el capítulo anterior. La existencia de múltiples anotaciones, mutilaciones, huellas de chinchetas y una relación de frutas del Perú en el margen inferior de uno de los dibujos sugieren también que nos encontramos ante unos apuntes informales destinados exclusivamente al estudio. En otras palabras, se trata de "notas de campo". Todos estos dibujos se realizan en un momento en el que la arqueología, si bien capta el interés de la sociedad de la época, es una disciplina en ciernes. El interés por la arqueología americana, por su parte, es recuperado durante las décadas centrales del siglo XIX y buena prueba de ello es la propia expedición, no sólo debido a estos dibujos sino porque transporta a Madrid un número de piezas similares que serán exhibidas en el Jardín Botánico en 1866. La arqueología peruana no se encuentra más desarrollada que la española, pero existe ya cierta bibliografía y un interés por acometer estudios más exhaustivos. Si bien no todos los comentarios sobre la cerámica serán positivos en la bibliografía que hemos manejado, los textos de los comisionados sugieren admiración por las culturas precolombinas, particularmente la inca. Y, curiosamente, el propio Rafael Castro comenta en sus crónicas haber adquirido huacos durante su corta estancia en Paita¹⁰³, lo que quizá permite sugerir que tenía un interés personal por estas piezas arqueológicas si bien podía tratarse de un encargo o un obsequio, pero en todo caso se puede deducir que las piezas eran valoradas.

¹⁰¹ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la comisión Científica*, 61.

¹⁰² ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la comisión Científica*, 88.

¹⁰³ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata *Triunfo*, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá", 8 de noviembre de 1863, 355.

Conclusiones

En primer lugar es necesario decir que todas las imágenes menos tres fueron adquiridas a través de la Sociedad Fotográfica de Lima, según hemos podido conjeturar al cruzar ejemplares con una característica etiqueta de técnica y sus positivos con sello seco de este estudio sobre su soporte secundario y extrapolar al resto de los negativos de idénticas características. Sin embargo, dos de estas fotografías parecen ser obra del norteamericano Henry De Witt Moulton, cuya obra era quizá comercializada por este importante estudio. Una de las imágenes, cuyo tema no hemos podido identificar, parece obra de Rafael Castro por las dimensiones y estado de conservación del negativo, pero no sabemos a ciencia cierta si realmente pertenece al *corpus* peruano. Desconocemos la procedencia de otras dos imágenes. Para Keith McElroy, la fotografía de la Alameda de los Descalzos es obra de V. L. Richardson. Las imágenes fueron adquiridas a través de uno de los más prestigiosos estudios de la época, es decir, se buscó un producto fotográfico de calidad.

Se advierte la permanencia del mismo estilo personal y políticamente incorrecto usado ya por el fotógrafo en sus crónicas desde Chile. Aparece una vez más el fenómeno de la reutilización de textos ajenos sin acreditar, que ya hemos visto a lo largo de todo el viaje. Una mirada más atenta sobre estos últimos textos permitiría quizá adivinar que si bien nos encontramos ante un escritor no profesional y quizá algo “torpe”, esta forma personal y desaliñada de escribir que más parece una transcripción directa de sus pensamientos, siempre alejada de todo recurso estilístico, esconde por el contrario un estilo intencionado. Su artículo sobre Ramón Castilla de 1865 demuestra que Rafael Castro era capaz de escribir textos refinados y complejos (aunque no sabemos si para este artículo contó con un corrector o incluso un “escritor en la sombra”). La razón por la que quizá optó por este estilo, que él mismo sugiere que se encontraba más en armonía con sus tiempos que no otros populares relatos anteriores, podría ser la tendencia a buscar el reflejo inmediato de la realidad. Esto quizá permitiría establecer puentes entre su estilo literario y su actividad como fotógrafo. Pero, a pesar de esta aparente búsqueda del reflejo fiel de la realidad, los textos de Rafael Castro expresan una visión personal del mundo.

En este caso concreto, Rafael Castro y los comisionados Manuel Almagro y Francisco de Paula Martínez y Sáez aportarán una visión negativa del Perú que

curiosamente parece contraria a las intenciones amistosas del proyecto pan hispanista de la expedición. Con todo, Almagro concluye su descripción oficial del Perú con los mejores deseos de amistad: “... Nosotros, que tuvimos el placer de frecuentarla [la sociedad limeña] no podemos sino tributarla los mayores elogios y desear cese el lamentable estado político que nos ha convertido en leales enemigos, de amigos afectuosos que éramos...”¹⁰⁴.

No es el único tema identificado en los textos. El fotógrafo no olvida incluir su narrativa de la expedición, destacando el magnífico recibimiento del que fueron objeto. Aunque existe, como en crónicas anteriores, una promesa de éxito del proyecto, tampoco olvida criticar la mala organización de la expedición. Afloran las críticas constructivas hacia España, observaciones del viaje que le permiten sugerir mejoras como la creación de un monumento a la memoria de Cristóbal Colón en Madrid, proyecto que de hecho cobraría vida pocos años después. En este sentido, sus crónicas parecen relacionadas con una literatura que busca la regeneración de España. Para realizar una crítica social el fotógrafo elige la risa como vehículo, algo tradicional en la literatura española de la época, de la que es deudor y continuador.

Se advierte un curioso fenómeno, la estrecha relación de crónicas e imágenes, como si éstas hubieran sido adquiridas como ilustraciones de sus textos o, mejor aún, como si las crónicas fueran el comentario informal de un álbum fotográfico. Sin embargo, esto no ocurre en otros lugares visitados. Esto quizá sugiere que el fotógrafo no llegó a conocer bien la ciudad, no la fotografió personalmente, lo que explicaría que su actividad no haya quedado registrada en el Perú.

Las imágenes recorren la ciudad de Lima de lo general a lo particular si bien en una ocasión se explora el puerto de El Callao y en otra la ciudad balneario de Chorrillos. En general se trata de imágenes que reflejan el pasado virreinal de la ciudad, aunque fotografías como la del panóptico, la Alameda de los Descalzos, el monumento a Colón o los recién construidos paseos de Chorrillos permiten también vislumbrar algo del Perú más moderno. A diferencia de las imágenes de otros países anteriores, más centradas quizá en el análisis de las estructuras económicas o de poder del Estado, el repertorio peruano es parcial. Si bien esta visión podría interpretarse con una invisibilización del Estado, aparentemente ausente en la caótica y contaminada Lima (aunque quizá no tanto a juzgar por el panóptico), más bien parece reflejar las preferencias del fotógrafo. Su

¹⁰⁴ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la comisión Científica*, 67.

juicio estético y la particular selección de imágenes sugieren que la formación del imaginario peruano corrió de su mano, aunque en teoría el artista de la expedición estaba supeditado a las órdenes de sus superiores.

Con todo, existen otras imágenes como la del entierro del Presidente San Román que indican que se adquirieron imágenes de contenido histórico, mientras el Palacio de Presa donde tuvo lugar un banquete en su honor sugiere la adquisición de otras que permitieran completar visualmente la historia de la propia expedición .

La fotografía de la Casa de Tagle permite comprobar que las imágenes adquiridas durante la expedición fueron utilizadas fuera de su contexto original, aunque quizá en relación al propio Castro. En este caso concreto, la imagen trasciende el ámbito de la expedición para ser reutilizada por la prensa en un pequeño artículo de actualidad posiblemente escrito por el propio Castro aunque sin firmar.

Queda por descubrir por qué razón Rafael Castro permaneció inactivo como fotógrafo durante su estancia, si es que no realizó algunas fotografías cuyos negativos quizá se perdieron, hecho que queda reflejado en una de sus instancias oficiales de regreso en Madrid. La brevedad de la estancia y su intensa actividad como cronista y dibujante ayudan quizá a explicar, al menos en parte, este extraño fenómeno. Sin embargo, como se verá durante el siguiente capítulo, no será la brevedad de la estancia la que permitirá explicar esta inactividad. Pero también es necesario tener en cuenta que las imágenes que adquirió en Perú procedían del prestigioso estudio del francés Eugène Maunoury, lo que parecía garantizar su idoneidad en el contexto de la expedición . Maunoury era, además, un personaje con un perfil similar al de Rafael Castro: pintor de formación y retratista de estudio, contaba con amplia experiencia como fotógrafo viajero e incluso desarrollaría en breve una interesante labor como cronista de *Le Monde Illustré*. No por ello, sin embargo, deja de ser extraño que el fotógrafo “colgara la cámara” durante su estancia en Perú. Existen otras expediciones en las que se adquirió fotografías locales. La Expedición Challenger, aunque algo posterior a la del Pacífico, es una de las pocas que conserva su *corpus* fotográfico. Este *corpus* demuestra que, en efecto, se adquirieron fotografías locales, pero en ningún caso éstas llegan a adquirir la importancia y protagonismo que ostentan en la Expedición del Pacífico. Resulta interesante (a la par que sorprendente) que una expedición oficial pudiera depender enteramente de un conjunto de fotografías comerciales a la hora de describir visualmente un país. Si bien la adquisición de fotografías comerciales equipara al fotógrafo de la comisión con un viajero o turista acomodado, quizá también se pueda reconocer en este fenómeno un extraño reflejo del

acopio de especímenes locales (que equipararía fotografías con muestras del mundo natural), influencia quizá del método de trabajo de los científicos sobre el del artista. En todo caso, lo más importante es quizá considerar que a través de estas imágenes comerciales se ofreció una imagen estereotipada de Lima y sus alrededores, pero que cumplía su función. Esto sugiere que las fotografías del propio Rafael Castro y las disponibles localmente para los visitantes no eran tan dispares. La ausencia de autor en los grabados reproducidos por *El Museo Universal* nos alerta de que en esta ocasión la revista posiblemente conocía el origen local de las imágenes, que sin embargo no acreditó a Maunoury ni a ningún otro, posiblemente debido a que no regían los mismos derechos de propiedad en ambos continentes.

Finalmente, Rafael Castro dibujó una serie de bocetos de piezas arqueológicas peruanas de la Colección Ferreyros. Los dibujos, estudios informales según los modelos de representación más utilizados en la época, posiblemente fueron preferidos a las fotografías por ser capaces de atrapar con celeridad una mayor cantidad de información sobre las piezas. El significado de estas piezas en el contexto de la expedición es posiblemente el natural interés por el legendario pasado glorioso del Perú en el que posiblemente incluso participaba personalmente el fotógrafo. Es necesario recordar que estos dibujos fueron realizados en un momento en el que la Arqueología se encontraba en un estado incipiente, y que la expedición ha sido considerada una importante contribución al desarrollo de la arqueología americana en España.

... *Una de las mañanas fui a dar una vuelta por la campiña...*

Aquellas barracas de caña medio en el aire tienen cierto aire de independencia, de naturalidad medio salvaje, dan a los hombres una grosería aparente que es a la que deben la bondad de su alma, sencilla en fuerza de admirar la calma de los campos y las risueñas bellezas de la creación. Estos pensamientos me sugirió el paseo... hablando con unos y con otras, ya era un negro con su media lengua, ya un blanco a quien las desgracias llevaran hasta allí, y una belleza mulata como la que vi en una limpia y aseada barraca. Era una belleza típica, enteramente perfil griego, los labios fuertemente pronunciados como en algunas bocas de las estatuas antiguas; sus formas que descubrían su caída camisa blanca y una saya ceñida la hacían parecer una figura medio bíblica, una Rebeca, y tal esa calmó mi sed no con agua sino con una bebida que llaman “guarapo”...

[...]

Mil preguntas la hice de usos y costumbres [...] Admirado me estuve de tan singular belleza...

Quise darle unas monedas y las rechazó; sólo tomó una tarjeta de unas figuras que llevaba en mi cartera. Despedime hasta el siguiente día de Ana, que este era su nombre, y he tenido el sentimiento de no poder volver a ver a mi medio india...¹

Rafael Castro y Ordóñez, *El Museo Universal*

Capítulo 5.8

Ecuador

Introducción

En este capítulo se analiza el imaginario del Ecuador. Si bien Rafael Castro menciona una docena de imágenes de Guayaquil, el *corpus* que se conserva cuenta con tan solo ocho imágenes. Una de las imágenes atribuidas a Guayaquil por la catalogación

¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata Triunfo, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá”, 355.

del CSIC fue tomada en la ciudad de Panamá; mientras, otras tres lo fueron posiblemente en Colón o Aspinwall. Las Colecciones del Pacífico incluyen asimismo fotografías de origen local tanto de Guayaquil como fundamentalmente de Quito. Estas imágenes recogen el paisaje urbano y muestran especial interés por los indígenas de la zona. Rafael Castro sólo realizó una visita muy breve a Guayaquil en 1863, por lo que muchas de estas fotografías pudieron ser adquiridas por él a través de otro estudio o bien de sus compañeros expedicionarios durante una visita posterior a Quito en el marco de lo que se ha denominado “el gran viaje”.

La brevedad de la estancia no fue impedimento para que Rafael Castro describiera Guayaquil; sus crónicas aparecen en *El Museo Universal* publicadas junto a varios grabados.

Camino a Guayaquil: Paita y Puná

Los expedicionarios llegaron a Ecuador tras tocar Paita, importante puerto del Perú desde la década de 1820. Sorprendentemente, sin embargo, el puerto que Rafael Castro consideró un “pueblo sólo de pesca” sería descrito por el fotógrafo como “...un montón de arena... horroroso, más feo que Stanley y más triste aún...” sobre el que se ubicaba una población “... de cañas, los tejados de barro, que de lejos se confunden con el terreno, las calles estrechas por el gran calor que hace...”.² Digno de mencionar es que Rafael Castro adquirió allí unos huacos, tal y como comentó a sus lectores de *El Museo Universal*³ lo que quizá permita adivinar cierto interés por parte del fotógrafo por la arqueología. No hay que olvidar que en Perú había realizado numerosos dibujos de huacos peruanos pertenecientes a la colección de Manuel Bartolomé Ferreiros (o Ferreyros).

Tras abandonar Paita se dirigieron a la Isla de Puná, adonde llegaron el día 3 de agosto. Comienzan aquí los expedicionarios su primer recorrido por tierras ecuatorianas; los que participaron en el denominado “gran viaje”, Marcos Jiménez de la Espada, Manuel Almagro, Francisco de Paula Martínez y Sáez y Juan Isern Batlló, regresarían un año después. No se conservan aparentemente imágenes de la isla, aunque el comisionado nos ha dejado una descripción de su brevísima estancia:

² CASTRO Y ORDÓÑEZ, “expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata *Triunfo*, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá”, *El Museo Universal*, 8 de noviembre de 1863, 354-355.

³ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata *Triunfo*, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá”, *El Museo Universal*, 8 de noviembre de 1863, 355.

... El 3 en la tarde llegamos a Puná, isla del río Guayaquil situada a 2° 43' de latitud meridional y 1° 23' de latitud occidental. Es un pequeño pueblo construido en un desigual terreno, pero de bellísima vista. Su fundación es nueva [...] es de bastante extensión y tiene la figura de cuero de res; en su interior tiene mucha madera de mangle que forma parte de la industria de sus habitantes. Tiene sitios con manantiales de agua para los ganados que hay en alguna cantidad. Los sitios más concurridos son Punta Española, Agua-Piedras...⁴

Al día siguiente los comisionados Fernando Amor y Francisco de Paula Martínez y Sáez pasaron, por orden del general, junto con el fotógrafo y dos oficiales, a bordo de la más pequeña goleta *Covadonga* con el propósito de dirigirse río arriba hasta Guayaquil. La travesía por este “bellísimo río” es animada por la música y la buena conversación entre comisionados y marinos.

Guayaquil

Tras el saludo de cañones, se vislumbra lo que el fotógrafo define como una ciudad “... agradable y original a la vista...”.⁵ La importancia de la ciudad, que una vez más el fotógrafo relaciona con su fundación, se hace evidente en las siguientes líneas:

... Guayaquil fue conquistada por Sebastián Belalcázar en 1535, y acabada su fundación por Orellana en 1537. Se erigió en obispado el año 1837. Residen aquí la corte superior del distrito, el tribunal del consulado general del comercio y la aduana principal de la república. Esta ciudad es de las más importantes del Ecuador por su puerto, un poco de astillero y su posición en el Pacífico, lo que la hacen muy mercantil...⁶

Es necesario aclarar que, como en otros muchos lugares a lo largo de su viaje, Castro hizo uso de textos especializados y con autoridad con los que describir los lugares.

⁴ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata *Triunfo*, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá”, *El Museo Universal*, 8 de noviembre de 1863, 355.

⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata *Triunfo*, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá”, *El Museo Universal*, 8 de noviembre de 1863, 355.

⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata *Triunfo*, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá”, *El Museo Universal*, 8 de noviembre de 1863, 355.

El párrafo anterior es una cita textual de un texto de *Geografía de la República de Ecuador* de Manuel Villavicencio (Nueva York, 1858)⁷, de la misma manera que otros muchos puntos de su descripción han sido tomados de la misma obra, siempre sin acreditar. Quizá lo más interesante en este caso en particular sea que el fotógrafo toma de esta obra, en la que se subraya la importancia del pasado precolombino y el periodo de la república, lo que más le interesa, es decir, la etapa colonial.

La estancia en Guayaquil fue también muy breve, de tan sólo tres días, de los que el fotógrafo afirma que hizo uso del primero para realizar una docena de vistas.⁸ Algunas de estas vistas debieron perderse a lo largo del viaje, puesto que actualmente el *corpus* de imágenes recoge ocho fotografías. En efecto, al contrario de lo que ocurriera en Chile o Perú, la breve estancia no fue excusa para abandonar la labor fotográfica o motivo para adquirir imágenes locales sustitutorias (aunque sí complementarias).

Se conservan, en efecto, dieciséis vistas atribuidas a la ciudad de Guayaquil por parte de la catalogación del CSIC que, como veremos, son en realidad algunas menos. Las placas, con medidas 260 x 310 mm, resultan típicas en el fotógrafo de la expedición, por lo que resulta fácil atribuirle doce de estas imágenes. Dos de estas imágenes catalogadas como Guayaquil (ACN000/010/173, ACN000/013/244) no fueron tomadas en esta ciudad. Las fotografías ABGH000/122/446 y ABGH000/122/448, sin negativo, son imposibles de atribuir con seguridad, si bien ambos positivos muestran los típicos problemas de técnica y de conservación presentes en las placas que se han venido observando en las obras del fotógrafo. Sin embargo, como se verá en el siguiente capítulo relativo a Panamá, la imagen ABGH000/122/446 fue tomada en la ciudad de Panamá, y ABGH000/122/448 posiblemente en Ciudad Colón (o Aspinwall), que no en Guayaquil según figura en la catalogación del CSIC. La fotografía ABGH000/121/436-437, por su parte, sólo conserva un fragmento de su negativo (ACN/PNI014) que impide conocer sus dimensiones exactas; sin embargo, su similitud con la placa ACN000/011/186 sugiere que se trata asimismo de una obra de Castro. Existe un grupo de dos positivos unidos por soporte secundario posiblemente atribuibles al fotógrafo español afincado en Guayaquil Ricardo Tossel. Una de las imágenes (ACN001/020/343) muestra en primer plano el anuncio del fotógrafo (R. T. Retratos de Ambrotipo y Fotografía); por otra parte, existe

⁷ MANUEL VILLAVICENCIO, *Geografía de la República del Ecuador* (New York: Imprenta de Robert Craighead, 1858), 451, http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/7705#.WJm_a_nhDIU (consultado el 6 de febrero de 2017).

⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata *Triunfo*, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá", *El Museo Universal*, 8 de noviembre de 1863, 355.

un retrato de un personaje desconocido (ABGH000/112A/577) y otro de Marcos Jiménez de la Espada (ABGH000/113/266), ambos en formato *carte de visite*, firmados por este estudio. La imagen ACN001/020/343 y el positivo ACN001/020/344, unidos por su soporte secundario, muestran asimismo el malecón en un estilo similar, lo que permitiría conjeturar que ambas imágenes fueron también producidas por el estudio de Tossel.

La rápida y eficaz producción de una docena de vistas en un solo día viene a demostrar la pericia del fotógrafo de la comisión. Resulta interesante que John Wilson, el fotógrafo norteamericano contratado durante unas semanas por la Expedición Eulenberg en Yokohama, también fuera capaz de obtener cerca de una docena de imágenes en cada sesión, según comenta laudatoriamente el geólogo de la misión Ferdinand Richthofen.⁹ De hecho, el proceso al colodión húmedo exigía rapidez, puesto que la placa no podía secarse, por lo que solía tener una duración total de unos 10-15 minutos. De esta manera, el tiempo requerido para esta técnica y la capacidad profesional de Castro plantean una vez más la cuestión de por qué se dependió de imágenes locales en lugares como Chile y especialmente Perú. ¿Por su actividad como dibujante? Esta explicación no parece válida teniendo en cuenta la eficacia del fotógrafo. ¿Podría deberse quizá a la tensión que podía suscitar la actividad de un fotógrafo-dibujante a las órdenes de científicos y militares en unas tierras consideradas hostiles? ¿Pudo quizá inhibirse el fotógrafo por razones de seguridad? Los comentarios de Castro al respecto son múltiples, incluido quizá con cierto disimulo el de mayo de 1864 sobre la muerte de un fotógrafo a manos de los naturales¹⁰, que Margarita Alvarado ve inspirado en una anécdota real del viajero alemán Paul Treutler entre los mapuches¹¹.

Podrían existir importantes razones como las ya esbozadas que podrían explicar el rendimiento tan desigual del fotógrafo. Rafael Castro, no muy cómodo durante su estancia en Chile o en Perú, ocupó su tiempo en su labor periodística, por la que se le había reprendido, apoyándose en la adquisición de un *corpus* de fotografías locales de calidad que se hallaba disponible y que le permitía mayor libertad. Sin embargo, la llegada a aquellas tierras tropicales de Ecuador tuvo un cierto efecto revitalizante que sería también visible en la propia Expedición Malaspina, como deja entrever el diario del italiano. Si bien sus comentarios son más vagos en otros lugares, a su llegada a Guayaquil

⁹ FERDINAND RICHTOFEN, *Aus den Tagebuchern der Gesandtschaftsreise 1860/61*, en DOBSON, SAALER eds, *Under Eagle Eyes: Lithographs, Drawings & Photographs from the Prussian Expedition to Japan, 1860-61*, 273.

¹⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico: Valparaíso, 4 de febrero de 1864", 167.

¹¹ ALVARADO, "Imágenes de la Comisión Científica del Pacífico sur en Chile, un catálogo para la visualidad del Chile del novecientos", 171.

Malaspina expresa el feliz encuentro con la naturaleza que se vería también trasladado al papel por los artistas de la expedición:

... No havia¹² amanecido quando se presentó a la vista de todos, y particularmente de los que aun no havian frecuentado los Países amenos de la zona tórrida, un Espectaculo tan nuevo como placentero. Las Orillas agradablemente vestidas de varios verdes cuyas graduaciones mismas con un nuevo Contraste aumentavan el primor de la Escena, muchas aves enteramente nuevas así por el Canto como por los Colores, las Balzas, las Canoas, la Mezcla de Casas, Arboles, Agua y Embarcaciones casi en un solo Grupo, todo recordava a el espectador admirado que la Naturaleza tan varia como estendida eccede en sus primores maravillosos a las imaginaciones aun mas vivas, y arrebatadas...¹³

Si bien los motivos para este comportamiento pueden ser múltiples, el estudio de proyectos similares a la expedición como largas estancias en la Antártida o viajes espaciales (en ausencia de otros sobre misiones históricas en un pasado más remoto aún por realizar), permiten quizá sugerir algunas interesantes hipótesis más. No tratándose de limitaciones de tiempo dada la capacidad del fotógrafo, cierto es que la inactividad observada en Chile y especialmente en Perú podría deberse a un problema relacionado con la cámara, con el comportamiento del colodión húmedo en ciertas latitudes, o con la aparente hostilidad de la población local. Sin embargo, si se tiene en cuenta el tono optimista que adquieren las crónicas del fotógrafo al llegar al Ecuador es posible advertir que se ha producido un cambio emocional en el fotógrafo. Rafael Castro parece más positivo, más animado y más activo. Los estudios sobre viajes espaciales, que se desarrollan en condiciones de aislamiento y confinamiento en un medio hostil resultan similares a las experimentadas por los expedicionarios a bordo de los buques de guerra a lo largo de gran parte de la travesía. Estos estudios ponen de manifiesto el aumento o gravedad de síntomas de depresión, insomnio, irritabilidad/ira, ansiedad y fatiga, así como una disminución del rendimiento cognitivo. Mientras, estudios similares sobre personas que han pasado el invierno austral en la Antártida revelan que presentan trastornos del estado de ánimo y de adaptación, del sueño, de consumo de sustancias y de

¹² Transcrito en la grafía original.

¹³ MALASPINA, *La Expedición Malaspina, 1789-1794, Tomo II, vol I, Diario General del Viaje*, 189.

personalidad.¹⁴ A lo largo del viaje son numerosos los comentarios de los expedicionarios sobre su estado de ánimo, particularmente en Castro y en Martínez y Sáez. Este último, cuyo diario permite estudiar mejor su experiencia personal durante el viaje, menciona constantes dolores de cabeza, insomnio, preocupación, desánimo e incluso agresividad hacia otros miembros de la expedición. La agresividad de los marinos viene acompañada de la de los propios comisionados entre sí y se manifiesta a lo largo de casi todo el viaje. Buen ejemplo de ello es la carta que Jiménez de la Espada publica en contestación a las crónicas de Rafael Castro en Chile. En ella, y públicamente, acusa a su compañero de viaje de no tener “... ni sentido común ni otro que es mucho más interesante...”¹⁵. Si bien los síntomas asociados a todas estas misiones son variados, nos interesa destacar aquí que existe una disminución del rendimiento, asociada por algunos autores a ciertas etapas¹⁶. Este proceso de disminución episódica del rendimiento a lo largo de las misiones en condiciones de aislamiento posiblemente podría ayudar a explicar el del fotógrafo a lo largo de la expedición, errático y caprichoso. Como se verá más adelante en este estudio, un estado emocional deteriorado por este largo y difícil viaje, posiblemente agravado por la tensión de su parte final durante el conflicto bélico y más aún por su situación de regreso a España, también ayudaría a explicar el trágico final del artista.

La descripción del fotógrafo nos permite entender la estructura de la ciudad y cómo organizó su trabajo durante aquel primer día:

... la población.... se divide en dos partes: la que se extiende desde el pie de la colina de Santa Ana hasta la calle de la Merced se denomina Ciudad-Vieja; y la otra a continuación, extendida a lo largo de la orilla hasta concluir en el astillero se llama Ciudad-Nueva...¹⁷

Al menos tres de las imágenes que se conservan reproducen la “ciudad nueva”: Dos de ellas recogen el malecón desde dos perspectivas diferentes. Una de ellas se centra en los buques atracados que allí se encuentran y las estructuras portuarias, incluido el alumbrado de gas (ACN000/013/227), claro símbolo de modernidad y progreso. La otra

¹⁴ LAWRENCE A. PALINKAS, “Psychosocial Issues in Long-Term Space Flight: Overview”, *Gravitational and Space Biology Bulletin*, vol. 14, n. 2 (june 2001): 25-26.

¹⁵ JIMÉNEZ DE LA ESPADA, “Santiago, 11 de enero de 1864”, *La Voz de Chile, diario de la tarde*, 14 de enero de 1862, 2, en LÓPEZ-OCÓN, PÉREZ-MONTES eds, *Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898): tras la senda de un explorador*, 200.

¹⁶ PALINKAS, “Psychosocial Issues in Long-Term Space Flight: Overview”, 31.

¹⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata *Triunfo*, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá”, *El Museo Universal*, 8 de noviembre de 1863, 355.

posiblemente recoge la misma escena desde otro punto de vista algo más alejado y descubre los edificios, entre ellos la casa consistorial con su torre, apenas perceptible, y la orografía del lugar, particularmente la colina de Santa Ana, eje a partir del cual el fotógrafo vertebra la población basándose en los textos de Manuel Villavicencio (ACN000/007/104)¹⁸. Este tipo de reportaje constituye una estrategia típica en Castro que, como hemos visto en otros capítulos, realizaba varias tomas desde un mismo lugar introduciendo pequeños cambios, lo que le permitía optimizar el transporte de su pesado equipo y asegurarse alguna imagen óptima. La dificultad a la hora de transportar su equipo, que debía incluir tanto su cámara como un laboratorio portátil, queda manifiesta en las observaciones de su compañero Martínez y Sáez, que con motivo de una expedición en tierras ecuatorianas en septiembre de 1864 relata cómo: “... llevaba mucho trasto el fotógrafo. Se cargó una mula con ellos y bien pronto vinieron al suelo. Cargado con esto y con no tener arreos su caballo que le gustasen no quiso venir...”¹⁹. Las imágenes sin duda tratan de recoger uno de los lugares más emblemáticos de Guayaquil y reflejar la importancia comercial de la ciudad, a la que el fotógrafo alude en su descripción, y que también subraya Almagro en la narrativa oficial del viaje:

... La cantidad de agua que tiene este [río] permite el arribo de buques de gran porte, la mayor parte españoles, que van a buscar cacao...

[...]

... El principal artículo de riqueza de la provincia de Guayaquil es el cacao; siguen a éste las maderas, tabaco, café, azúcar, aguardiente de caña y “goma elástica”; estos renglones se exportan para Europa y puertos del Pacífico. Por el de Guayaquil entra la totalidad de los artículos extranjeros que se consumen en la república...”²⁰

Es quizá necesario destacar que en aquella época en España se desayunaba con chocolate, por lo que las imágenes de aquellos buques cargueros podían resultar particularmente expresivas para los espectadores de la península.

¹⁸ Este positivo, al igual que ABGH000/121/439-440 y ABGH000/122/448 muestra marcas de agua de la firma de papel Lacroix Frères. Si bien es imposible probarlo, la existencia de positivos a bordo, según consta en las crónicas desde Perú, y la rareza de estos papeles en el conjunto de las colecciones del Pacífico, podría quizá sugerir que estas dos copias fueron obtenidas durante el viaje por el propio Rafael Castro. Sin embargo, teniendo en cuenta que la labor de positivado tuvo lugar en dos momentos distintos por los hermanos Mudarra, también es posible que se utilizaran diferentes tipos de materiales. El positivo ABGH000/122/441 muestra, por su parte, un ilegible sello verde en tinta en el verso. Todas las imágenes mencionadas pueden ser atribuidas a Rafael Castro.

¹⁹ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 190.

²⁰ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la Comisión Científica*, 78.

Una tercera imagen de la ciudad nueva muestra una calle de altos edificios próxima a la orilla y se centra en los múltiples restos que ha depositado el río (ACN000/013/244). Este aparente desorden es quizá reflejo de lo que Almagro describe en la narrativa como “suciedad, fétidos pantanos y graves enfermedades”.²¹ Pues, al contrario que el fotógrafo, el antropólogo ofrece una descripción muy negativa de la ciudad en base a estos parámetros:

... Desde el río Guayaquil tiene un aspecto muy bonito y original., pero en el interior de la población se nota con desagrado lo sucio de las calles, donde pacen sueltos cerdos, gallinas y asnos. Lo vetusto de sus casas de madera y “embarrado”, numerosos y fétidos pantanos, son continua causa de graves enfermedades. Añádanse a estas circunstancias una temperatura sumamente cálida y sofocante, frecuentes y copiosas lluvias durante seis meses, enorme plaga de toda clase de insectos incómodos, y se comprenderá sea Guayaquil una de las ciudades más desagradables del mundo. Solamente la riqueza de sus producciones, y ser el único puerto de la república, unido por camino al interior, ha podido hacer prosperar esta ciudad...²²

Sin embargo, como se verá en el próximo capítulo relativo a Panamá, es posible que esta imagen (ACN000/013/244), al igual que ACN000/010/173 y el positivo ABGH000/122/448, fueran tomadas por el fotógrafo de la comisión en Colón City o Aspinwall, Panamá, dado el enorme parecido existente con algunos grabados que se conservan de esta ciudad y su característica arquitectura.

Las imágenes del célebre malecón o calle de la Orilla se complementan con las anteriormente atribuidas a Ricardo Tossel. Si una de ellas muestra en primer plano el estudio fotográfico (ACN001/020/343), la otra (ACN001/020/344) consigue mostrar una buena imagen de la casa consistorial con su torre y su reloj, uno de los edificios más emblemáticos de la ciudad. La mercancía frente a la fachada permite adivinar la proximidad de la aduana. Significativamente, la casa consistorial fue el lugar donde se firmó el acta de independencia en 1820. La importancia de esta zona de la ciudad no sólo se explica por la presencia de la casa consistorial, sino porque era una de sus zonas más características y modernas

²¹ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la Comisión Científica*, 78.

²² ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la Comisión Científica*, 78.

No deja de ser curioso, sin embargo, que trabajando en la zona Castro optara por completar su reportaje sobre el malecón con dos fotografías locales. Mientras el fotógrafo de la comisión se centra en el tráfico marítimo, las fotografías de Tossel aportan una descripción de los edificios más emblemáticos del malecón. El extenso deambular por las calles de la ciudad, de las que habla extensamente en sus crónicas, sugiere quizá que el fotógrafo se centró en aquello que más le interesaba personalmente, en realizar un relato personal del lugar, y no tanto en sus lugares emblemáticos, cuya semblanza podía adquirirse fácilmente.

En lo que se refiere a Ricardo Tossel (o Tossell), no disponemos de muchos datos sobre su trayectoria profesional. Se sabe que era español, y que se encontraba activo en Guayaquil desde 1860²³. Además de realizar retratos al ambrotipo y sobre papel, tal y como reza su anuncio publicitario en la imagen ACN001/020/343, comercializaba retratos de personajes ilustres y vistas de la ciudad²⁴, tal y como de hecho evidencian las imágenes que se conservan en las colecciones del Pacífico. Sin embargo, sabemos por los estudios realizados por Hernán Rodríguez Villegas que se encontraba activo en Chile desde 1852, primero como daguerrotipista sobresaliendo por el brillo y colorido natural de sus retratos, y más tarde como fotógrafo de formato *carte de visite*. Rodríguez Villegas afirma que se encontraba todavía activo en Chile en 1865-1866²⁵, lo que sugiere que o bien se trasladó temporalmente a Guayaquil, o bien disponía simultáneamente de varias sucursales cuyos operarios (vendedores de vistas, fotógrafos y operarios de prensas de positivado) supervisaba. En este caso, incluso sería posible que estas imágenes del malecón hubieran sido adquiridas en Chile, y no en Ecuador. Pues, tal y como se verá más adelante, las imágenes fotográficas se comercializaban en distintos lugares de manera simultánea.

Con respecto a la obra de Rafael Castro, abundan las imágenes de calles en las que puede observarse casas típicas de la zona, que el fotógrafo describe con detalle en *El Museo Universal* según sus propias apreciaciones y en un tono muy distinto al de la narrativa oficial:

²³ VARIOS, *Guía de bienes culturales del Ecuador* (Quito: Instituto Nacional del Patrimonio Cultural, 2011), 80.

²⁴ MELVIN HOYOS GALARZA, *Los recuerdos de la Iguana: historias del Guayaquil que se fue* (Guayaquil: Concejo Cantonal de Guayaquil, 2008), 169.

²⁵ RODRÍGUEZ VILLEGAS, *Historia de la fotografía: fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*, 53-54.

... *Las construcciones son de madera y cañas siendo muy singulares las casitas elevadas como dos varas del suelo con puntales de troncos de árbol y los mamparos o paredes de cañas; esta es vivienda de gente del pueblo...*²⁶

Estas construcciones de caña sobre puntales son particularmente evidentes en las imágenes ABGH000/125/517 [fig. 5.8.1] y ACN000/012/204, que recogen la ropa secándose al sol, un tema ya utilizado por el fotógrafo en varias ocasiones anteriores posiblemente con el objetivo de sugerir vida en calles desiertas debido a la larga exposición de las placas. Muy similares, las imágenes ACN000/010/161 y ABGH000/121/439-440 [fig. 5.8.2] muestran asimismo este tipo de construcciones al tiempo que la última incluye también unas barcas que, según las descripciones, eran muy características de la zona²⁷. Teniendo en mente la obra del pintor y fotógrafo francés Ernest Charton “Desembocadura del Estero de Villamar” sería posible quizá identificar las imágenes ACN000/011/180-ABGH000/121/439-440 (y posiblemente ACN000/012/204) con este lugar. Por otra parte, la imagen ACN000/011/182 muestra una calle de Guayaquil de arquitectura muy similar si bien se advierte que las edificaciones no tienen el característico embarrado sino tan solo los puntales y cañas vistos.

La ciudad también es retratada desde el río; sus casitas más humildes invadidas por las aguas del río Guayas aparecen tras la vegetación tropical, esbozada en una esquina (ACN000/007/106). La imagen sirve, sin duda, como base para el grabado en madera que aparece en *El Museo Universal* con fecha 1 de enero de 1865, cuando el fotógrafo se encontraba ya de regreso en Madrid [fig. 5.8.3]. Una vez más, existen coincidencias entre la mirada de José Cardero, dibujante de la Expedición Malaspina, y Rafael Castro. La imagen, titulada “Vista general de Guayaquil”, que incluso merece ser grabada y publicada por *El Museo Universal*, no es más que una versión moderna del dibujo “Vista de la ciudad nueva y vieja de Guayaquil sacada desde el cerro de Santo Domingo de la última”, tomada cerca de 75 años antes desde el ya citado cerro de Santa Ana. Se trata de vistas de pájaro de la ciudad que permiten advertir algo mejor su estructura e historia. El éxito de la imagen, reproducida por *El Museo Universal*, posiblemente radique en su carácter singular y exótico.

²⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata Triunfo, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá”, 355.

²⁷ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la Comisión Científica*, 77.

La también similar ACN000/010/173 recoge la actividad de la venta ambulante, visible en la parte derecha gracias a unos cestos con mercancía; los vendedores, como en otros casos, no han sido recogidos debido a la larga exposición de la placa. Rafael Castro mostró interés por la actividad mercantil de la ciudad, tal y como demuestran sus crónicas, en las que, basándose directamente en los textos de Manuel Villavicencio, describe las dos plazas de mercado de la ciudad, "... dos edificios cruzados por soportales y muchas barracas para los vendedores...".²⁸ Sin embargo, al contrario que en otras ciudades como Buenos Aires, no llegó a fotografiar estas instalaciones. Es posible, como ya se ha mencionado en otro lugar, que la imagen sin embargo fuera tomada en Colón City o Aspinwall, tal y como se verá en el siguiente capítulo.

El deambular por las calles también se ve reflejado en dos imágenes que, si bien no conservan su negativo, dadas sus características y temática podrían ser atribuidas a Castro, como ya se adelantó en un párrafo anterior. La imagen ABGH000/122/448 presta atención a las diferentes respuestas arquitectónicas y a los procesos de construcción de la ciudad que, al parecer, le interesaron a juzgar por sus crónicas. Es posible sin embargo, como ya se ha mencionado anteriormente, que esta imagen fuera tomada (o adquirida) por el fotógrafo de la comisión en Colón City o Aspinwall, tal y como se verá en el capítulo relativo a Panamá.

Merece la pena detenerse un instante en la especial manera de fotografiar la ciudad de Guayaquil, el acto de deambular que sirve para mostrar la ciudad como un paseante que ofrece el fotógrafo de la comisión en sus imágenes. Si bien el perfil del *flâneur* no concuerda exactamente con el de Rafael Castro, existen importantes puntos en común entre ambas figuras. Según *Physiologie du flâneur* de Louis Huart (París, 1841), éste es un personaje que deambula lentamente y al azar (pero con un objetivo) y que percibe e interpreta sus observaciones sobre la ciudad,²⁹ perfil que se corresponde con la figura del fotógrafo de la comisión durante su visita a Guayaquil así como en algunas otras ciudades americanas. Sin embargo, el objetivo de estas fotografías, desiertas debido a la larga exposición, no puede ser tanto una interpretación de la sociedad como de la ciudad misma, aunque la ciudad a su vez es reflejo de la ciudadanía, tal y como veíamos en un capítulo anterior. Tampoco se trata de un observador anónimo en la multitud, sino de un investigador que, como se verá en la siguiente crónica, establece contacto con los

²⁸CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata Triunfo, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá", 355.

²⁹DORDE CUVARDIC GARCÍA, *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo* (París: Éditions Publibooks, 2012), 28.

naturales, de los que trata de obtener información sobre usos y costumbres, información que por otra parte se verá reflejada ocasionalmente en sus crónicas:

... Una de las mañanas fui a dar una vuelta por la campiña, atravesé la ciudad nueva y vieja y al volver la punta del cerro de Santa Ana me encontré en una bella planicie... de trecho en trecho casitas de madera y caña...

Aquellas barracas de caña medio en el aire tienen cierto aire de independencia, de naturalidad medio salvaje, dan a los hombres una grosería aparente que es a la que deben la bondad de su alma, sencilla en fuerza de admirar la calma de los campos y las risueñas bellezas de la creación. Estos pensamientos me sugirió el paseo... hablando con unos y con otras, ya era un negro con su media lengua, ya un blanco a quien las desgracias llevaran hasta allí, y una belleza mulata como la que vi en una limpia y aseada barraca. Era una belleza típica, enteramente perfil griego, los labios fuertemente pronunciados como en algunas bocas de las estatuas antiguas; sus formas que descubrían su caída camisa blanca y una saya ceñida la hacían parecer una figura medio bíblica, una Rebeca, y tal esa calmó mi sed no con agua sino con una bebida que llaman “guarapo”...

[...]

Mil preguntas la hice de usos y costumbres; era hija de un pescador... cuando le ocurría alguna duda preguntaba a la madre que se hallaba en un piso más arriba, también de cañas. Admirado me estuve de tan singular belleza...

Quise darle unas monedas y las rechazó; sólo tomó una tarjeta de unas figuras que llevaba en mi cartera. Despedime hasta el siguiente día de Ana, que este era su nombre, y he tenido el sentimiento de no poder volver a ver a mi medio india...³⁰

El especial interés del fotógrafo por los barrios populares de la ciudad y los personajes más humildes, como atestigua esta crónica, nos permitiría quizá asimilar su trabajo al del “fotógrafo-flâneur” como aparece descrito por Susan Sontag, que se caracteriza por una actitud antropológica similar a la ofrecida por Baudelaire y que huye de las realidades oficiales.³¹ Buen ejemplo de la apología del “otro” que muestra el poeta francés se encuentra en el poema “La bella Dorotea” de *El spleen de París* (1862), en el

³⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata Triunfo, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá”, 355.

³¹ SUSAN SONTAG, *Sobre la fotografía* (Barcelona: EDHASA, 1981), 65.

que ensalza a una mujer de raza negra a quien nos descubre con palabras similares a las del fotógrafo: "...De tiempo en tiempo la brisa del mar levanta el ruedo de su falda vaporosa y muestra una pierna reluciente y magnífica; y el pie, como el de las diosas de mármol que Europa encierra en sus museos, imprime fielmente su forma sobre la fina arena..."³². Además, si se tiene en cuenta que entre 1860 y 1910 las revistas ilustradas imitaron la representación urbana típica del *flâneur*³³, puede fácilmente encontrarse una conexión entre ambas miradas en este paseo por calles anónimas de la ciudad ecuatoriana.

La imagen "Vista de la perspectiva de varias casas y cocales de la ciudad de Guallaquil [sic] construidas las más de las primeras de maderas y cañas" de José Cardero, coincide en su interés por la característica arquitectura local. No es el único, pues idéntico interés se deduce de las descripciones y dibujos de viajeros posteriores. No en vano, pues se trata de construcciones humildes pero singulares y pintorescas, características de la zona y perfectamente adaptadas al terreno pantanoso, la humedad, las altas temperaturas y los movimientos sísmicos. Los excelentes materiales son locales, baratos y muy resistentes, lo que permite edificar con facilidad una ciudad que ha de renovarse periódicamente por los frecuentes incendios.

Este deambular por las calles de Guayaquil también presenta interesantes puntos en común con la obra del artista, fotógrafo y cronista Ernest Charton. Como ya se apuntó antes, la fotografía ACN000/011/180 presenta una temática similar a las obras del francés "Desembocadura del Estero de Villamar" y "Puerto de Guayaquil". Si bien el punto de vista es algo diferente, ambos artistas recogen una edificación pintoresca muy similar, otras más pequeñas sobre el río y las barcas. Más aún, la imagen ACN000/011/182³⁴ muestra una calle con unos tablones desmoronados sobre el suelo muy similar a la que puede contemplarse en "Paisaje de Guayaquil" de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza [fig. 5.8.4]. Igualmente, la imagen ACN000/012/204 muestra interesantes paralelismos con "Puerto de Guayaquil" en el que también se explora la arquitectura del río y lo popular a través de la ropa tendida al sol. Por último, la imagen ACN000/007/106 en la que se descubre una panorámica de Guayaquil desde un punto de vista elevado también muestra similitudes con la imagen "Vista desde el cerro de Santa Ana" publicada

³² CHARLES BAUDELAIRE, "La bella Dorotea", en *El spleen de París*, 80, consultado el 16 de febrero de 2017, http://www.dominiopublico.es/libros/B/Charles_Baudelaire/Charles%20Baudelaire%20-%20El%20Spleen%20de%20Par%C3%ADs.pdf

³³ TOM GRETTON, "Not the Flâneur Again: Reading Magazines and Living the Metropolis around 1880", en ARUNA D'SOUZA, TOM McDONOUGH, eds, *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris* (Manchester: Manchester University Press, 2006), en CUVARDIC GARCÍA, *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*, 225.

³⁴ Téngase en cuenta que su positivo ABGH000/122/441 está revertido siendo su derecha en realidad su izquierda.

por Hoyos Galarza³⁵. No sería la primera vez que el fotógrafo se interesaba por la obra de artistas locales, tal y como atestigua el positivo “Laguna de Acúleo” (ACN001/022/360), que reproduce una obra del célebre Johann Moritz (o Mauricio) Rugendas. Tal y como se ha discutido anteriormente, si bien varios de los expedicionarios adquirieron fotografías locales durante el viaje, es más que probable que Rafael Castro fuera la persona encargada de o bien tomar o adquirir imágenes con las que formar un imaginario de los países visitados. Por otra parte, es la persona que deja entrever en más de una ocasión su interés por el arte y por la obra de artistas, como Carlos de Haes a quien menciona laudatoriamente en uno de sus escritos. Si bien es cierto que Rafael Castro pudo tener quizá acceso a la colección de imágenes de Charton durante su estancia en Chile, como se verá a continuación, también es posible que ambos hombres, artistas, fotógrafos y cronistas de una importante revista ilustrada, compartieran intereses y sensibilidades y recorrieran los mismos lugares reflejando *topoi* ya establecidos bajo una misma sensibilidad, tal y como hemos visto que ocurría con algunas vistas de Valparaíso reproducidas por varios artistas aparentemente inconexos y de manera similar. Con todo, es interesante observar cómo Ernest Charton resulta una figura similar a la de Castro que podría haber ejercido una influencia directa sobre el fotógrafo de la comisión, cuyas fotografías recuerdan no sólo en cuanto a temática sino incluso en los pequeños detalles la obra del francés.

Ernest Charton, también conocido como Ernest Charton de Treville (Francia 1815³⁶/16³⁷-Argentina 1877), se formó como artista en la Escuela de Bellas Artes de París y, apasionado por los viajes, se trasladó con su familia a Chile en 1843.³⁸ Aunque no se ha podido rastrear ningún ejemplo de su trabajo, se le cita como fotógrafo de estudio desde 1855³⁹, habiendo publicado algunas de sus imágenes en el célebre periódico ilustrado *L'Illustration*, del que su hermano era fundador⁴⁰ A partir del año 1860 aparece también como cronista de la misma revista.⁴¹ Primero se asentó en Valparaíso y en 1848 se trasladó a Santiago donde continuó ejecutando vistas de la ciudad y retratos de las élites

³⁵ HOYOS GALARZA, *Los recuerdos de la Iguana: historias del Guayaquil que se fue*, 77.

³⁶ PETER PALMQUIST, THOMAS R. KAILBOURN, *Pioneer Photographers of the Far West: A Biographical Dictionary, 1840-1865* (Stanford: Stanford University Press, 2000), 172.

³⁷ SERGIO MARTÍNEZ BAEZA, “El pintor Ernesto Charton”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, n. 48?, (1 enero de 1981), 111.

³⁸ LUIS ÁLVAREZ DE URQUIETA, “El pintor Ernesto Charton de Treville”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, (1 de enero de 1942), 49, 50.

³⁹ DAVID KAREL, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord* (Quebec: Les presses de l'Université Laval, 1992), 167.

⁴⁰ PALMQUIST, KAILBOURN, *Pioneer Photographers of the Far West: A Biographical Dictionary, 1840-1865*, 172.

⁴¹ KAREL, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, 167.

durante algún tiempo.⁴² Es posible que recorriera varios países de América,⁴³ pero nos interesa centrarnos en su estancia en Chile y especialmente en Ecuador, donde parece que estuvo en varias ocasiones: 1848⁴⁴-1849⁴⁵ y 1862⁴⁶ o 1864, cuando fue invitado por la Universidad de Quito como profesor de dibujo y pintura⁴⁷. Es la primera visita la que más nos interesa, pues es anterior a la visita de Castro y la comisión. Durante esta primera estancia accidental, resultado de una aventura marítima con piratas incluidos, sobrevivió en Guayaquil realizando dibujos y paisajes para dos mecenas⁴⁸. En la década de 1860, cuando tuvo lugar la expedición, Charton realizó distintos viajes mientras su familia permanecía en Valparaíso, donde regentaba un comercio de objetos artísticos y de escritorio.⁴⁹ Tal y como relata Luis Álvarez Quiroga, al parecer Charton nunca se desprendió de sus cuadros de costumbres, hasta que a su muerte fueron finalmente subastados.⁵⁰ Teniendo en cuenta la difusión de la obra de este artista, incluso en forma de grabado⁵¹, y la formación de una colección personal, que posiblemente el fotógrafo español pudiera admirar durante su estancia en Valparaíso en 1863, es posible que Rafael Castro llegara a familiarizarse con la obra de Charton durante su viaje.

Al margen de esta hipótesis, difícil de probar, lo que sí parece evidente es que al menos durante algunas etapas del viaje el fotógrafo dispuso de libertad para formar un imaginario de América personal, lo que contrastaría con otros proyectos expedicionarios en los que los artistas estaban totalmente supeditados a las órdenes de sus superiores, tal y como de hecho reza el reglamento de la comisión que, como hemos visto, en gran medida no se cumplió.

La ciudad de Guayaquil también interesa al fotógrafo por dos edificios: la Iglesia de la Concepción (identificada erróneamente con la Iglesia de San Pedro por el CSIC) y la catedral. La que más interesa al fotógrafo es la última, a la que dedica dos placas ligeramente distintas. Rafael Castro muestra en todo momento interés por el mundo del arte, como atestiguan sus comentarios sobre iglesias coloniales como las de Guayaquil, pero también el arte antiguo, como prueba su interés por la adquisición de unos huacos,

⁴² ÁLVAREZ DE URQUIETA, "El pintor Ernesto Charton de Treville", 50.

⁴³ PALMQUIST Y KAILBOURN, *Pioneer Photographers of the Far West: A Biographical Dictionary, 1840-1865*, 172.

⁴⁴ PALMQUIST Y KAILBOURN, *Pioneer Photographers of the Far West: A Biographical Dictionary, 1840-1865*, 172.

⁴⁵ MARTÍNEZ BAEZA, "El pintor Ernesto Charton", 110.

⁴⁶ MARTÍNEZ BAEZA, "El pintor Ernesto Charton", 111.

⁴⁷ ÁLVAREZ DE URQUIETA, "El pintor Ernesto Charton de Treville", 51.

⁴⁸ MARTÍNEZ BAEZA, "El pintor Ernesto Charton", 111.

⁴⁹ ÁLVAREZ DE URQUIETA, "El pintor Ernesto Charton de Treville", 51.

⁵⁰ ÁLVAREZ DE URQUIETA, "El pintor Ernesto Charton de Treville", 52.

⁵¹ "Ernest Charton", *Diccionario Biográfico de Ecuador*, consultado el 20 de enero de 2017, <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo3/c11.htm>

o el indígena o el popular, tal y como ya se apuntó en el capítulo sobre Brasil⁵². Estos comentarios sobre las manifestaciones artísticas y sus fotografías de los principales edificios monumentales de la ciudad sin duda establecen conexiones entre su obra y las guías de viajes tradicionales del siglo XVIII. La imagen ACN000/011/186 se centra en la arquitectura de la catedral de la “ciudad nueva”, de la que consigue una magnífica reproducción de sus decoraciones pictóricas a la que alude en sus crónicas. La ligeramente diferente ABGH000/121/436-437 (o su negativo hoy fracturado ACN/PNI014) constituye una vista de la plaza donde se ubica la iglesia, con su alumbrado público y el Seminario de San Ignacio (a la derecha), citado por el fotógrafo⁵³, donde se encontraba la Escuela de Náutica desde 1830⁵⁴. La plaza no es otra que la plaza de armas de la “ciudad nueva”⁵⁵ y por tanto el corazón de Guayaquil. De la catedral explica:

*... La catedral es de madera, y aunque no de buen gusto, es bonita y llevo de ella dos planchas como ustedes verán. El interior es de madera oscura, muy linda; se compone de tres naves, la principal cortada por dos hileras de columnas de orden jónico, bastante bien trabajadas, será lástima que las pintarrajeen como ya lo han hecho en el exterior aunque es disculpable por su conservación; pero al interior una ligera capa de barniz sería mucho más sencillo y luciría la bella veta de sus lindas maderas...*⁵⁶

Rafael Castro también habla, basándose una vez más en la *Geografía* de Manuel Villavicencio, de otras iglesias, como la de San Agustín, Santo Domingo (la más antigua), y la parroquia de la ciudad vieja, con sus plazas, o San Francisco, La Merced, El Sagrario o San Alejo. De la de la Concepción, también mencionada de paso en sus crónicas, nos ha dejado una imagen documental que permite observar la interesante adaptación de este tipo de arquitectura sacra a los materiales locales, un tema que sabemos interesó al fotógrafo (ACN000/007/105). La imagen se encuentra al parecer mal catalogada por el

⁵² Rafael Castro describió en términos positivos, aunque brevemente, el arte de los indígenas americanos y envió imágenes de objetos afro-americanos de interés etnológico desde Brasil. Asimismo, no desaprovechó la oportunidad de hablar sobre los naipes patagones, si bien la revista no mostró el mismo interés y sus ilustraciones no fueron publicadas. Véase: RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “La Expedición Científica del Pacífico, Islas Malvinas o Faulkland” *El Museo Universal*, 5 de julio de 1863, 213-214; [RAFAEL CASTRO (fotografía)], “Comisión Científica del Pacífico.- Objetos de los indios del Brasil tallados en madera [Objetos afro-americanos del Brasil]”, *El Museo Universal*, 12 de julio de 1863, 221; y RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica del Pacífico: Santiago de Chile, 1º de julio de 1863”, *El Museo Universal*, 27 de septiembre de 1863, 307-308.

⁵³ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata *Triunfo*, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá”, *El Museo Universal*, 8 de noviembre de 1863, 355.

⁵⁴ MARIANO SÁNCHEZ BRAVO, *Escuela Superior Naval “Comandante Rafael Morán Valverde”, sus principales momentos* (Guayaquil, Instituto de Historia Marítima “Calm. Carlos Monteverde Granados, 2009), 65 (consultado el 17 de enero de 2017) <http://www.armada.mil.ec/wp-content/uploads/Books/ESSUNAA/files/assets/basic-html/page4.html>

⁵⁵ HOYOS GALARZA, *Los recuerdos de la Iguana*, 60.

⁵⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata *Triunfo*, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá”, 355.

CSIC, que la ha identificado con la Iglesia de San Pedro cuando, de hecho, este es el nombre que recibía en ocasiones la nueva catedral. El interés de la imagen para el fotógrafo radica también posiblemente en el hecho de que se ubicaba en el emplazamiento de la antigua iglesia matriz de los primeros tiempos de la colonia⁵⁷. La importancia de la imagen parece evidente si se tiene en cuenta que se encuentra también representada en la colección del Museo Nacional de Antropología (FD1402).

Como se ha visto, una de las vistas de Guayaquil realizadas por Rafael Castro sirvió de base para un grabado en madera publicado por *El Museo Universal* en la tardía fecha de enero de 1865⁵⁸, cuando el fotógrafo se encontraba de regreso en Madrid. Una escena del desembarco de unas llamas en el malecón de la ciudad también fue reproducida por la revista con relación a la expedición en diciembre de 1864⁵⁹, si bien no existen alusiones ni se conserva ningún negativo, positivo o dibujo similar y por tanto resulta imposible atribuir con certeza la imagen al fotógrafo de la expedición.

Otras imágenes

Al margen de las fotografías de Rafael Castro, existen algunas imágenes que debemos atribuir a fotógrafos locales y que conforman también el imaginario del Ecuador en las colecciones del Pacífico.

Tal y como ya se indicó en el apartado anterior, existen dos positivos montados sobre cartón tomados en la denominada “ciudad nueva” de Guayaquil, así como un retrato en formato *carte de visite* de un coronel, posiblemente un personaje célebre o que conocieron durante su estancia, todos ellos posiblemente obra del español Ricardo Tossel, cuyo estudio aparece reflejado en una de ellas (ACN001/020/343).

También se conserva una interesante serie de tipos humanos. Se ha encontrado varias copias en papel de uno de ellos, un pintoresco mendigo, posiblemente un aguador, en formato viñeteado. Asimismo, existen dos grupos de indígenas, uno de ellos con un hombre mestizo que aparece vestido a la europea y sentado junto a ellos, que sirvieron de base para realizar unas acuarelas. Finalmente, las colecciones del Pacífico también

⁵⁷ HOYOS GALARZA, *Los recuerdos de la Iguana*, 45-47.

⁵⁸ [Rafael CASTRO Y ORDÓÑEZ?] (fotografía), [ilegible] (dibujo), PARÍS (grabado), “Expedición al Pacífico, Vista general de Guayaquil (de fotografía)”, grabado en madera como ilustración de texto. *El Museo Universal*, 1 de enero 1865.

⁵⁹ [Rafael CASTRO Y ORDÓÑEZ?] (fotografía), [ilegible] (dibujo), [Bernardo?] Rico (grabado), “Expedición al Pacífico, El muelle de Guayaquil, desembarco de llamas”, grabado en madera como ilustración de texto. *El Museo Universal*, 25 de diciembre 1864.

conservan varias vistas y panorámicas de Quito, ciudad que no pudo visitar el fotógrafo, de lo que se lamentaba⁶⁰.

La fotografía ABGH000/121/439 [fig 5.8.5], representada en todas las colecciones del Pacífico, presenta una imagen de cuerpo entero de un hombre indígena, descalzo, harapiento y con sombrero, que se apoya en unas muletas y porta una pequeña cántara. Se trata de una recreación de estudio de un tipo humano pintoresco de un aguador o “aguatero” de Quito, tal y como reza el título del ejemplar que se conserva en el Museo Nacional de Antropología, si bien no se trata del más característico con su enorme “pondo” a la espalda. El positivo, con unas dimensiones considerables sobre un soporte muestra un clásico formato viñeteado muy de moda en la época. La narrativa oficial de Almagro describe la república como la “... más miserable de todas...”, con un “... horrible pauperismo...”⁶¹, idea que quizá trata de transmitir esta fotografía que no es otra que la de un pobre mendigo que vio días mejores. Los aguadores eran tipos populares indígenas de Quito, donde ofrecían un importante servicio de suministro al no existir agua potable, y como tales fueron plasmados por muchos de los visitantes a la ciudad.⁶² Las colecciones del Pacífico también conservan la imagen de otro aguador, posiblemente procedente de Ecuador, con su característico “pondo” a la espalda (ABGH000/112/241). La imagen parece tomada en el mismo lugar y momento que el tipo anterior. No se trata, sin embargo, de las únicas imágenes de tipos de la colección ecuatoriana. Existe además una pareja de fotografías de “Indios Loreto.-Napo” (ABGH000/108/180 y ACN003/056/358) así como tres hermosas acuarelas derivadas de éstas (ABGH000/200/633, ABGH000/200/634 y ABGH000/200/635). Mientras el primer positivo aparece en la colección legada por Jiménez de la Espada, el segundo fue donado por Martínez y Sáez en 1909, según reza una inscripción en el verso del soporte secundario. Las imágenes, con un formato idéntico, constituyen un retrato colectivo del mismo grupo de indígenas si bien la imagen ABGH000/108/180 [fig 5.8.6], incluye también, en posición sedente, a un varón mestizo vestido a la europea, quizá un patrón o un gobernador pero, en todo caso, una figura de autoridad. La composición del retrato colectivo muestra una interesante similitud con la del grupo filipino de la exposición de Madrid de 1887. La imagen del aguador y mendigo aparece también en la colección

⁶⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata Triunfo, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá”, 355.

⁶¹ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la Comisión Científica*, 82.

⁶² ALEXANDRA KENNEDY-TROYA, “Formas de construir la nación ecuatoriana: acuarelas de tipos, costumbres y paisajes 1840-1870”, en ALFONSO ORTIZ CRESPO, ed. *Imágenes de identidad: acuarelas quiteñas del siglo XIX* (Quito: FONSA, 2005), 50, http://alexandrakennedy-troya.weebly.com/uploads/6/9/2/5/6925372/formas_de_construir_la_nacin.pdf (consultado el 27 de enero de 2017)

reunida por el geólogo alemán Alphons Stübel.⁶³ Los tipos humanos reunidos por éste han sido identificados con la obra del fotógrafo P. T. Vargas⁶⁴, y es posible que este aguador procediera también de su estudio. En efecto, el fondo improvisado y el suelo de piedra sugieren el característico trabajo de un fotógrafo itinerante y son muy similares a los de fotografías firmadas por este fotógrafo de la colección de Stübel, hoy en el Leibniz Institut für Länderkunde. Una atenta observación de todas las imágenes del conjunto de la Expedición del Pacífico permite apreciar que fueron tomadas en un lugar muy similar, por lo que posiblemente se podrían atribuir en su totalidad a P. T. Vargas.

Si bien se trataba de una escala en un viaje con destino a Hawaii, los geólogos alemanes Alphons Stübel y Wilhelm Reiss (o Reiß) permanecieron entre 1868 y 1877 en América Latina, donde realizaron fundamentalmente estudios de vulcanología si bien también prestaron atención a la Astronomía, Meteorología, Zoología, Etnografía y Arqueología reuniendo, entre otros, sendas colecciones de fotografías.⁶⁵ Aunque los geólogos alemanes mostraron desde un principio fuertes prejuicios hacia la población americana,⁶⁶ su colección fotográfica no parece muy distinta a la reunida por la Comisión del Pacífico, tal y como ilustra la encantadora imagen del aguador de Quito que se conserva en ambas.

La existencia de una misma imagen de un tipo popular en ambas colecciones científicas posiblemente subraya el hecho de que, todavía escasas, estas fotografías comerciales por su significado abierto servían por igual a turistas y hombres de ciencia. En el contexto de Stübel y Reiss se ha interpretado que estas fotografías eran secundarias al proyecto científico y que, como era característico en los exploradores de la época, servían para complementar la documentación.⁶⁷ Con todo, en nuestra opinión es la función que se le da a estas fotografías lo que ofrece mayor interés a nuestro estudio. Alphons Stübel hizo uso de todo tipo de materiales gráficos, dibujos, panoramas, óleos y fotografías, en el museo que fundó a su regreso: "... la experiencia inmediata es el mejor medio disponible para hacer los resultados de la investigación científica accesibles y

⁶³ ANDREAS BROCKMANN, "Las sociedades latinoamericanas vistas por Stübel y Reiss", en BANCO DE LA REPÚBLICA, BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO, *Tras las huellas, dos viajeros alemanes en tierras latinoamericanas* (Santa Fe de Bogotá: Banco de la República), <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/hue/hue7.htm> (consultado el 27 de enero de 2017).

⁶⁴ LUCÍA CHIRIBOGA Y SILVANA CAPARRINI, *Identidades desnudas, Ecuador 1860-1920: la temprana fotografía del indio de los Andes* (Quito: Ediciones Abya-Yale y Taller Visual, Centro de Investigaciones Fotográficas, 1994), 15,

⁶⁵ MICHAELA STÜTTGEN, "Sobre la vida y obra de Alphons Stübel y Wilhelm Reiss", en BANCO DE LA REPÚBLICA, BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO, *Tras las huellas, dos viajeros alemanes en tierras latinoamericanas*, s.p.

⁶⁶ STÜTTGEN, "Sobre la vida y obra de Alphons Stübel y Wilhelm Reiss", s.p.

⁶⁷ ANDREAS KRASE, "Organising the World: Alphons Stübel's and Wilhelm Reiss' Collections of Photographs from South American Countries 1868-1877", *Photoresearcher*, n. 23 (2015): 43, 44.

atractivos para un público amplio...”- haría constar en su guía.⁶⁸ Así, no se trata tanto de documentos científicos sino, efectivamente, de materiales que sirven para contextualizar la expedición y hacerla más inteligible y atractiva para el gran público. En el caso de la Expedición del Pacífico, en el que las fotografías fueron destinadas a su exposición y a la formación de álbumes, sin duda se trató de alcanzar, aunque no de manera exclusiva, el mismo objetivo.

El detalle quizá más interesante sea el hecho de que Jiménez de la Espada obtuviera atractivas acuarelas a partir de las fotografías del grupo de indígenas. Mientras una de ellas recoge una selección de tres individuos de cuerpo entero, un hombre y una mujer adultos y un niño, lo que permite observar su complexión física y su atuendo (ABGH000/200/633), las otras dos (ABGH000/200/634 [fig 5.8.7], y ABGH000/200/635) constituyen un estudio del rostro y el carácter. Esta reinterpretación de los modelos en la tónica de la figura del “buen salvaje” debió ser concebida como ilustración para algún artículo. El archivo de Marcos Jiménez de la Espada contiene otro ejemplo de fotografía de un ídolo de terracota (ABGH000/126/543-544), esta vez del estudio de J. Laurent, también convertido en dibujo por Francisco Díaz y Carreño (ABGH000/200/636) que demuestra que el uso de fotografías como material de trabajo para conseguir imágenes más eficientes a través del más tradicional dibujo y el grabado no era excepcional. La traducción de la fotografía a dibujo y éste a grabado permitía su comunicación a gran escala. Sin circulación no existiría Ciencia. Asimismo, la existencia de estas imágenes y sus dibujos correspondientes sugiere que las fotografías tuvieron por objetivo ilustrar artículos. Se conservan una serie de dibujos, algunos del propio Jiménez de la Espada, y otros anónimos que posiblemente no guardan ninguna relación con el fotógrafo. Uno de estos dibujos, apenas un apunte, representa un tambo (ABGH000/200/617), mientras una bonita acuarela evoca el atardecer en el volcán Sumaco (ABGH000/200/632). Otras dos acuarelas anónimas (ABGH000/200/630 y ABGH000/200/631) immortalizan la silueta del Cotopaxi y otro volcán sin identificar. La vista del Sumaco (ABGH000/200/632) fue utilizada casi treinta años después como ilustración del artículo “Primeros descubrimientos del país de la canela” que Jiménez de la Espada publicó en *El Centenario*⁶⁹, revista que vio la luz con el IV aniversario del

⁶⁸ “... The immediate experience is the most suitable means for making the results of scientific research accessible and enjoyable for a broad audience...”. ALPHONS STÜBEL, *Einführung un die Bildersammlung von Ecuador*, 1896, 6, en KRASE, “Organising the World: Alphons Stübel’s and Wilhelm Reiss’ Collections of Photographs from South American Countries 1868-1877”, 46.

⁶⁹ MARCOS JIMÉNEZ DE LA ESPADA, “Primeros descubrimientos del país de la canela”, *El Centenario*, III, 1892, p. 457.

descubrimiento de América. Como se ha visto a lo largo de este capítulo, las imágenes de las que hizo acopio Jiménez de la Espada fueron muy numerosas, y comprenden la obra de Rafael Castro, albúminas de estudios locales, y dibujos propios y ajenos, algunos de ellos copias de fotografías. El acopio y uso de algunas de estas imágenes, incluso después de muchos años, viene a demostrar el enorme interés de los materiales visuales para este hombre de Ciencia, tal y como se ha discutido ya en otro estudio⁷⁰.

Teniendo en cuenta que los expedicionarios Jiménez de la Espada, Martínez y Sáez, Almagro e Isern visitaron la ciudad de Quito en 1864, parece probable que fueran ellos quienes se encargaran de la obtención de las imágenes de la capital ecuatoriana. De hecho, todas las imágenes de la ciudad proceden del archivo de Jiménez de la Espada, lo que parece apuntar a que incluso quizá las adquiriera este expedicionario con carácter personal. Con todo, en este punto como en muchos otros de esta investigación, sólo es posible plantear hipótesis. De esta ciudad se conservan dos vistas panorámicas (ABGH000/126/537 y ABGH000/126/538) y cuatro vistas de la arquitectura religiosa de la ciudad: los templos de San Francisco (ABGH000/109/181), San Agustín (ABGH000/109/182), de la Compañía de Jesús (ABGH000/109/183) y Santo Domingo (ABGH000/111/238). Las panorámicas muestran la ciudad desde la colina de Itchimbía (ABGH000/126/538) y desde El Panecillo (ABGH000/126/537) [fig 5.8.8], este último mirador natural privilegiado. Las imágenes muestran grandes similitudes con las panorámicas elaboradas por el norteamericano Camillus Farrand (1820/21-1879), que conocemos en formato estereoscópico a través de la firma E & HT & Co. Anthony de Nueva York. El título manuscrito sobre el ejemplar ABGH000/126/538 es similar al dado en una estereoscopía del norteamericano con número de serie 1220 y que fue tomada, por el contrario, desde El Panecillo, y que aparece fechada significativamente en 1862⁷¹. El formato cuadrado del positivo fotográfico que sirve para confeccionar la imagen estereoscópica no difiere del empleado para realizar el panorama, situando dos imágenes cuadradas una a continuación de la otra. Si bien nos movemos en el ámbito de las conjeturas, Farrand fue uno de los primeros fotógrafos activos en la zona y Jiménez de la Espada, cuya estancia en Quito fue breve, pudo posiblemente adquirir alguna de sus imágenes, puesto que además por aquellas fechas el artista tenía como base para su trabajo

⁷⁰ BADIA, PÉREZ-MONTES, LÓPEZ-OCÓN, "Una galería iconográfica", en LÓPEZ-OCÓN, PÉREZ-MONTES eds, *Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898): tras la senda de un explorador*, 121-154.

⁷¹ VARIOS, *Un legado del siglo XIX, fotografía patrimonial ecuatoriana*, (Quito: Instituto Nacional del Patrimonio Cultural, 2014), 33.

fotográfico esta ciudad⁷². Con todo, sabemos a través de la colección de Alphons Stübel que los fotógrafos locales también comercializaban los trabajos de otros además de los propios: así, el geólogo alemán consiguió a través de Ricardo Villalba, fotógrafo de Arequipa, fotografías de Villroy L. Richardson, compañero de Henry de Witt Moulton en Lima, y de Rodrigo y C^a.⁷³ Por tanto, las imágenes también pudieron ser adquiridas en algún otro lugar de su trayecto. Camillus Farrand, que viajó realizando demostraciones de su trabajo estereoscópico por Colombia, Venezuela y Perú además de Ecuador⁷⁴, es autor de una serie de cerca de 60 fotografías bajo la denominación “Views in El Ecuador”, (números 1192-1262)⁷⁵, que la firma E & HT & Co. Anthony de Nueva York publicó en 1865⁷⁶. Algunas de estas imágenes estereoscópicas aparecen representadas en la colección Stübel.

Si bien las imágenes de panorámicas posiblemente pueden ser atribuidas a Farrand, el estilo de sus imágenes de la ciudad, en las que cobra vida su población, y en las que muestra especial interés por el mundo indígena, difiere del de las hermosas vistas arquitectónicas de templos coloniales del legado de Jiménez de la Espada, por lo que nos resulta imposible por el momento atribuir su autoría. Las imágenes constituyen una clásica aproximación a la arquitectura colonial que, por otra parte, constituye uno de los ejemplos más sobresalientes de todo el continente americano. Esto es especialmente aplicable a las Iglesia de la Compañía de Jesús (ABGH000/109/183), considerada una de las más importantes expresiones de la arquitectura barroca de todo el mundo. Pero quizá lo más interesante sea destacar que algunas de estas imágenes, la vista de la portada de Santo Domingo (ABGH000/111/238) y la Vista del Templo de San Agustín (ABGH000/109/182) [fig 5.8.9], aparecen igualmente entre los cuadernos de trabajo del naturalista alemán Alphons Stübel [fig 5.8.10].⁷⁷ El interés por crear un imaginario de las ciudades coloniales en torno a sus edificios religiosos más emblemáticos, bien visible en la obra de Rafael Castro y aparentemente en esta pequeña colección posiblemente adquirida por Jiménez de la Espada, sugiere un cierto patrón sin duda en deuda con las

⁷² JOSÉ ANTONIO NAVARRETE, “Camillus Farrand y Rafael CASTRO Y ORDÓÑEZ en los inicios de la fotografía ecuatoriana”, VARIOS, *Un legado del siglo XIX, fotografía patrimonial ecuatoriana*, (Quito: Instituto Nacional del Patrimonio Cultural, 2014), 73.

⁷³ KRASE, “Organising the World: Alphons Stübel’s and Wilhelm Reiss’ Collections of Photographs from South American Countries 1868-1877”, 44.

⁷⁴ LUCÍA CHIRIBOGA V. Y LOURDES RODRÍGUEZ J., “Camillus Farrand, la invención de Melquíades”, en VARIOS, *Un legado del siglo XIX, fotografía patrimonial ecuatoriana*, (Quito: Instituto Nacional del Patrimonio Cultural, 2014), 13.

⁷⁵ T. K. TREADWELL comp, *The Stereoscopic Views Issued by the Anthony Company* (The Institute for Photographic Research, 2002), s.p.

⁷⁶ NAVARRETE, “Camillus Farrand y Rafael CASTRO Y ORDÓÑEZ en los inicios de la fotografía ecuatoriana”, 72.

⁷⁷ Para visionar esta colección, véase: Leibniz-Institut für Länderkunde (<http://ifl.wissensbank.com>) y Archivo Nacional de Fotografía de Ecuador (<http://www.fotografianacional.gob.ec/web/app.php/es>).

guías de viaje, como demuestran por ejemplo las del Grand Tour del siglo XVIII⁷⁸ e incluso anteriores, en las que la arquitectura religiosa es presentada al lector de manera muy similar [figs 5.8.11, 5.8.12, 5.8.13 y 5.8.14]. En el caso de Stübel, la necesidad de documentar la ciudad monumental se combina con el interés por plasmar los daños causados por la actividad sísmica, área de estudio de ambos geólogos alemanes.

El extraño caso de las fotografías de indígenas que fueron olvidadas

De manera un tanto experimental, se ha optado por localizar en Ecuador un pequeño grupo de imágenes, fundamentalmente de construcciones indígenas y hombres nativos y blancos. Estas imágenes, del grupo con la característica signatura “PNi”, han recibido muy escasa atención hasta el momento. En parte, ello es debido a que durante años se conservaron en manos del primer restaurador de la colección de colodiones del Museo Nacional de Ciencias Naturales, Miguel Ángel Martín. Sin embargo, también es cierto que su calidad es muy inferior al resto del conjunto (imágenes sin enfocar, movidas, oscuras...) tratándose, posiblemente, de un “proyecto fallido”.

Tales imágenes, tomadas en su mayoría en un estudio improvisado en una cabaña, fueron realizadas en placas con medidas 10,7 x 13,7 cm, muy inusual en la producción de Rafael Castro. Sin embargo, también existe al menos una fotografía con carácter similar de un indígena varón con sombrero (ACN000/015/263) con medidas comunes en la producción de retratos del fotógrafo de la comisión (16 x 21 cm). Una mirada atenta al estudio improvisado y la similitud de estas medidas nos permite asimilarla a la de la indígena mapuche ACN000/015/267, ya estudiada en un capítulo anterior. Técnicamente también estas dos imágenes son muy deficientes. Si, en efecto, asimilamos la de la indígena mapuche a la producción de Rafael Castro, posiblemente tendríamos que hacerlo con todas, si bien es cierto que en este último caso se está haciendo uso de una cámara diferente, posiblemente el segundo equipamiento tan poco utilizado durante el viaje. Pues, en efecto, sabemos por la descripción de objetos de la expedición con fecha 29 de noviembre de 1866 que se utilizó una segunda cámara de media placa (11,0 x 14,0 cm) (véase apéndice). Las evidentes deficiencias podrían explicar quizá que el uso tan

⁷⁸ Véase, por ejemplo, la relación con existe con la guía ilustrada JUAN BAPTISTA VACCONDIO ROMANO, *Las cosas maravillosas de la santa ciudad de Roma, en donde se trata de las Yglesias [sic], estaciones, reliquias y cuerpos santos que ay [sic] en ella ...* (Roma: Roque Bernabò Impressor, 1711).

restringido de esta segunda cámara se debió a sus prestaciones, muy inferiores. Si bien todo parece apuntar a que se utilizó la segunda cámara de la expedición, también queremos apuntar la posibilidad de que todas estas imágenes hubieran sido tomadas por otro fotógrafo, quizá el comisionado al que se hace referencia al inicio del viaje a quien Charles Clifford también ofrece formación fotográfica antes de la partida⁷⁹. Lo único que sabemos es que no es probable que fuera el antropólogo Manuel Almagro, puesto que se unió a la expedición en Cádiz más tarde.

Sea como fuere, lo interesante aquí es hablar del lenguaje de estas imágenes. El reportaje comienza por la propia cabaña vegetal (ACN/PNI007) [fig. 5.8.15], al frente de la cual se encuentran dos pequeñas figuras. Imposibles de observar con detalle, lo más probable es que fueran incluidas en la imagen a modo de escala. ACN/PNI011 muestra la misma cabaña, en este caso desde un lateral. Inusualmente, la cabaña ocupa la casi totalidad de la imagen y se encuentra situada frontalmente respecto a la cámara, lo que no parece concordar con el estilo del fotógrafo de la comisión. De lo general a lo particular, en una aproximación analítica, el operador plasma la imagen de una serie de hombres de raza blanca. ACN/PNI001 muestra a un joven con sombrero pero descalzo y con pantalones rotos en el interior de la cabaña, visible en la imagen. Por el contrario, ACN/PNI010 muestra a un hombre de edad madura en un retrato tres cuartos. El hombre, con sombrero en la mano, chaleco y pañuelo al cuello, posiblemente constituye una figura de mando, quizá un capataz. Con todo, al contrario que el anterior, ya figura, como lo harán todos los indígenas, contra fondo neutro. El resto del reportaje se centra en un conjunto de varones indígenas. ACN/PNI008 muestra a un indígena de cuerpo entero en postura ligeramente tres cuartos respecto a la cámara y contra el mismo fondo neutro de la imagen anterior. ACN/PNI009 es un retrato de busto en tres cuartos respecto a la cámara de otro indígena [fig. 5.8.16] con las manos juntas. ACN/PNI012, identificada por el catalogador con la imagen de un cacique de medio cuerpo, resulta muy similar a la anterior, mientras que [*Retrato de un indígena sujetando un caldero*] (ACN/PNI013) es la única en la que el tipo aparece asociado a un atributo (en realidad, una red?). No existen demasiadas diferencias entre la manera de retratar a los hombres blancos y a los indígenas, y algunos de éstos, aunque contra fondo neutro, aparecen más bien como hombres reales retratados que como tipos, si bien su funcionalidad final pudiera ser evidentemente ésta,

⁷⁹ AGA, PAZ Y MEMBIELA al Director General de Instrucción Pública solicitando una recompensa para Charles Clifford en pago a su celo profesional en la preparación de los trabajos fotográficos de la expedición.

más adecuada a los fines científicos. La profundidad psicológica y ennoblecimiento de los modelos, presentados en toda su dignidad, concuerda con las ideas de Castro, pero en lo que respecta a la autoría de este conjunto de imágenes todo son por ahora conjeturas.

Conclusiones

Aparentemente, este *corpus* de imágenes, parte obra de Rafael Castro, parte de fotografías locales, aparece ante nuestros ojos como una aportación modesta, pero en realidad pone de manifiesto varios temas de interés para el estudio de la expedición. Ha de tenerse en cuenta que la catalogación del CSIC que se sigue en este trabajo resulta aquí errónea y que cuatro de las imágenes identificadas con este país fueron tomadas en Panamá.

Por una parte, las fotografías realizadas por Rafael Castro demuestran que el fotógrafo de la comisión era altamente eficiente. La exposición de un colodión húmedo entraña unos 15 minutos, pero el proceso del negativo es algo más costoso y podríamos estimar que cada fotografía posiblemente llevaba una hora de trabajo, tal y como ya se indicó en un capítulo anterior. Con todo, en un solo día el fotógrafo afirma haber sido capaz de reunir cerca de una docena de imágenes de calidad de las calles de Guayaquil. Este hecho destaca aún más el carácter caprichoso de su trabajo, casi inexistente en Perú, y que no podemos ya explicar como consecuencia de la brevedad de sus estancias en los diferentes puntos del periplo ni de sus actividades como dibujante y periodista. Una de las hipótesis de este capítulo se centra así en este fenómeno, que hemos querido explicar desde las experiencias vividas en otras misiones similares modernas en las que existe un aislamiento físico de sus componentes de su entorno habitual. Los testimonios sobre el estado emocional de Francisco de Paula Martínez y Sáez y del propio Rafael Castro parecen apoyar el hecho de que durante la travesía los comisionados pudieron sufrir alteraciones importantes en su estado de ánimo que podrían haber dado lugar, entre otros, a un rendimiento ocasionalmente bajo de sus actividades, algo que se observa también en misiones en la Antártida y en el espacio. Este bajo rendimiento debido a la naturaleza de la misión podría ayudar a explicar la dependencia de imágenes locales en algunos lugares como el Perú, más aún en un personaje cuya fragilidad emocional parece incluso le condujo al suicidio un año después de regresar a Madrid. Es también relevante recordar

que fue precisamente en Chile y Perú donde la toma de fotografías resultaba más peligrosa o al menos estresante para el fotógrafo de la comisión debido al ambiente hostil.

Otro de los aspectos interesantes del pequeño reportaje que realiza el fotógrafo de la comisión en Guayaquil es que se centra en calles anónimas de los barrios populares de ciudad, además del malecón, y cuya visión nos ofrece como un paseante o *flâneur*. Las imágenes del malecón fueron en su mayoría tomadas por el fotógrafo español Ricardo Tossel. La insistencia en este punto podría responder a la necesidad de describir Guayaquil como una ciudad eminentemente mercantil, aunque el malecón era un lugar emblemático y se había convertido en uno de sus rincones más conocidos. El comisionado prefiere deambular por la ciudad con su cámara, pero en el malecón fotografía el mismo lugar desde distintos puntos de vista. Esta práctica resulta algo habitual en su trabajo, que parece optimizar el traslado del pesado equipo al tiempo que asegura la obtención de una imagen óptima. El deambular por la ciudad también es característico del trabajo del fotógrafo, al igual que su interés por la arquitectura religiosa que comenta con detalle en sus crónicas y que le acerca, sin duda, a una manera de concebir la ciudad que se inscribe en la tradición de las guías de viaje del Grand Tour del siglo XVIII e incluso anteriores. Posiblemente sus fotografías de las calles de Guayaquil reflejan una visión personal de la ciudad que sin duda tiene muchos puntos en común con la figura del *flâneur*. Esta visión, que nos habla de una ciudad pintoresca y atractiva en la que se ensayan originales soluciones constructivas con materiales locales, coincide con la de muchos otros viajeros, e incluso con los dibujos de la Expedición Malaspina, pero contrasta con la más sombría de la narrativa oficial del viaje. Digno de mención es la similitud de muchas de sus imágenes con la obra del pintor, fotógrafo y cronista francés Ernest Charton, cuya obra pudo conocer quizá personalmente en Chile. En todo caso, lo que importa destacar aquí es que, al contrario que en otras expediciones, Castro parece disfrutar de cierta libertad y elabora una visión personal de la ciudad de Guayaquil, posiblemente influido por los intereses de la prensa de la época que privilegiaba la visión del *flâneur*, e inspirado en el trabajo de otros colegas artistas.

En sus crónicas, tal y como hemos observado en otros lugares del periplo, se apoya constantemente en otros textos, que en esta ocasión no acredita. En este caso se trata de la *Geografía de Ecuador* de Manuel Villavicencio (Nueva York, 1858). Sabemos a través de sus comentarios que su método de trabajo incluía entrevistar a la gente con la que entraba en contacto, en busca de información sobre usos y costumbres de los lugares que visitaba. Por otra parte, la mención de unas “tarjetas” sugiere la realización de dibujos de

estos tipos, usos y costumbres, hoy perdidos. Sin embargo, sus crónicas del Ecuador se mueven entre las observaciones personales, el texto del *connoisseur* del arte y la geografía.

Las imágenes procedentes de estudios locales que conservan las colecciones del Pacífico complementan el reportaje que podríamos calificar de personal de Rafael Castro y Ordóñez en Guayaquil.

Por una parte, existen fotografías posiblemente atribuibles al estudio del español Ricardo Tossel que se refieren al emblemático malecón de esta ciudad costera y que completan su imaginario, tal y como ya se ha mencionado. Pero las colecciones del Pacífico también comprenden algunos tipos humanos indígenas. Por una parte se conserva un interesante tipo humano de un aguador y mendigo en formato viñeteado cuya importancia parece evidente si se tiene en cuenta que aparece en todas las colecciones madrileñas e incluso en la reunida por el geólogo alemán Alphons Stübel durante su estancia en América. Una segunda imagen de un aguatero más característico con su enorme “pondo” a la espalda existente en las colecciones del Pacífico debe posiblemente de asimilarse también al conjunto del Ecuador. Si bien los “aguateros” eran tipos muy característicos de la ciudad de Quito, es posible que la pintoresca figura del mendigo aluda a la pobreza del país y estado de abatimiento de las razas indígenas americanas de las que se hace eco la narrativa oficial del viaje. En cualquier caso, resulta interesante observar cómo un tipo humano pintoresco recreado en un estudio sin identificar constituye una imagen válida en un contexto científico, lo que ilustra el “hambre de imágenes” que existía en aquellos años y el carácter “abierto” de las mismas. La aceptación como material de trabajo de todo tipo de fotografías por parte de los hombres de ciencia nos habla del carácter multifuncional de las imágenes fotográficas de la época, creadas en principio según la tradición viajera más clásica. Posiblemente su validez radique en su naturaleza documental o de índice de la realidad, lo que casi equipara las fotografías con especímenes de la naturaleza. La colección de Alphons Stübel, que fue reunida en un museo, nos permite sugerir que muchas de estas imágenes, como ocurre con las ilustraciones de las narrativas desde tiempos de Cook, tenían una función divulgativa ante el gran público, pero sin duda no debe tratarse del único objetivo. Existen asimismo varias vistas arquitectónicas de iglesias de Quito de autor desconocido que aparecen por igual en las colecciones de Jiménez de la Espada y Stübel. En el alemán, los cuadernos de campo evidencian un interés tanto por la arquitectura local como por el efecto que ejercen sobre ella los movimientos sísmicos, principal interés de este geólogo. En cuanto al naturalista español, todo parece apuntar a que con estas fotografías recoge

el importante patrimonio histórico-artístico de esta ciudad en época colonial, como en otras ocasiones había hecho Castro. En ambos casos deben responder a una oferta de imágenes en la tradición de las guías de viajes y *souvenirs* para viajeros, y a su vez ambos comisionados parecen perpetuarla, lo que es especialmente evidente en el trabajo de Castro. Las colecciones del Pacífico también conservan dos fotografías de grupos indígenas; una de ellas incluye un mestizo sedente y vestido a la europea que parece una figura de mando. Las imágenes, de un fotógrafo itinerante a juzgar por el aspecto del suelo y del fondo, podrían atribuirse, como el resto de las fotografías ecuatorianas de tipos humanos, al fotógrafo P. T. Vargas, según puede deducirse si se comparan con las de la colección de Alphons Stübel del Leibniz Institut für Länderkunde. El aspecto más interesante de estas imágenes de grupos indígenas es que fueron utilizadas como base para la elaboración de una serie de atractivas acuarelas en las que se idealiza a estos individuos. Tanto éstas como las de un ídolo del estudio Laurent subrayan el hecho de que las fotografías funcionaban como especímenes que eran trasladados al dibujo o la pintura, medios más tradicionales de comunicación visual que la fotografía en aquellos años. Los dibujos más simples servían además como base para la elaboración de grabados a través de los cuales las imágenes conseguían una amplia difusión, lo que contribuía a “hacer Ciencia”. En general, la colección de Marcos Jiménez de la Espada demuestra un enorme interés por los materiales gráficos.

La colección Jiménez de la Espada también incluye dos interesantes panoramas a vista de pájaro de la ciudad de Quito. Como las vistas arquitectónicas, sólo presentes en su colección, posiblemente estas fotografías fueron una adquisición de carácter personal del naturalista español. En este caso, la similitud con el formato cuadrado y el estilo de las estereografías publicadas por la firma E & HT & Co de Nueva York del fotógrafo norteamericano Camillus Farrand sugieren que se trata de imágenes que éste comercializaba en Quito, base de operaciones de su trabajo en Ecuador durante aquellos años.

Por último, de manera un tanto arbitraria se ha identificado con Ecuador un pequeño reportaje de muy escasa calidad técnica de una cabaña vegetal, unos hombres blancos y otros indígenas. Realizadas en media placa, posiblemente se trata de la única muestra de fotografías realizadas con la segunda equipación de la comisión, aunque en este punto todo son conjeturas. ¿Podrían los malos resultados explicar por qué esta cámara no se utilizaba? Al tratarse de un proyecto fallido, se tiene la tentación de pensar que se trata de un reportaje realizado por otro comisionado, puesto que sabemos que alguien más

recibió formación de Charles Clifford antes de la partida. Sin embargo, a pesar de las enormes deficiencias, las imágenes muestran a los indígenas de la misma manera que otros modelos retratados en Chile con la cámara habitual, y con la dignidad que solía conferir Rafael Castro a los personajes exóticos. A pesar de presentarse al modelo con suma simplicidad contra fondo neutro, existe cierta percepción psicológica que permite afirmar que, si bien estas fotografías fueron destinadas a ser “tipos” humanos, fueron concebidas como retratos.

... *Lástima es que tengamos que hacer nuestras excursiones con tanta precipitación y con tantos obstáculos y sin que sea inmodestia, si no fuera por el deseo de todos los de la comisión, su constancia y fortaleza de cuerpo y espíritu, ya hubiéramos desmayado y vuelto a esa con la noticia de ciertos sujetos que sería bueno que hubieran venido y juzgasen que las cosas no son como uno se figura sino como son en realidad; ... se piden muchos animales vivos que ... no es posible llevar en un buque de guerra, en donde la ordenanza y la voluntad tal vez se oponen por falta de instrucciones explícitas.*

Consigno esto para que, si es posible, en esa se trate de poner los medios para que a la vuelta se faciliten medios y órdenes para llevar lo que algunos desean y cuya conducción encuentra dificultades invencibles.

[...]

Esta manifestación que hago, que algunos tal vez juzguen inoportuna, yo en mi pobre juicio la creo necesaria para que se vea nuestra intención y nuestros deseos...¹

Rafael Castro y Ordóñez, *El Museo Universal*

Capítulo 5.9

Panamá

Introducción

Rafael Castro y Ordóñez visitó las islas de Taboga y Taboguilla, la ciudad de Panamá y la recién erigida Colón, también conocida como Aspinwall, durante un primer viaje con la Comisión Científica. El viaje, que tenía por destino final California, tuvo lugar entre el 12 y el 27 de agosto de 1863. Posteriormente el fotógrafo pasó nuevamente

¹ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, Isla de Taboga, 27 de agosto de 1863, A bordo de la fragata "Triunfo", *El Museo Universal*, 3 de enero de 1864, 5-6.

por Taboga, ciudad de Panamá y Colón en su viaje de regreso a España vía Nueva York. Esta segunda estancia tuvo lugar entre el 21 y el 27 de octubre de 1864, momento en el que el fotógrafo parte rumbo a Estados Unidos en el vapor *Costa Rica*. Rafael Castro nos ha dejado interesantes observaciones de ambas estancias en Panamá, entonces todavía perteneciente a los Estados Unidos de Colombia, que fueron publicadas en forma de crónicas por *El Museo Universal*. Las fotografías, sin embargo, posiblemente fueran tomadas y adquiridas durante su primera estancia, tal y como sugiere la documentación existente. La mayoría de las fotografías, cuyos negativos se conservan y que muestran medidas características en el trabajo del fotógrafo, pueden serle atribuidas con cierta seguridad, al igual que un amplio grupo de positivos que no disponen de placa muy similares a los anteriores. No obstante, existe un pequeño grupo de positivos procedente de un estudio comercial local sin identificar.

Llegada a Panamá, lugar de tránsito

La escuadra se reunió en aguas de Panamá en agosto de 1863. Rafael Castro, a bordo de la *Resolución*, fondeó la noche del 12 de agosto de 1863 en Taboguilla, desde donde se distinguían las luces de Taboga. El día 13 arribó la capitana con la que se acercaron a Taboga, donde ya se encontraba anclada la *Covadonga*. Taboga se encuentra a unos veinte kilómetros de Panamá y las embarcaciones tradicionalmente fondeaban allí. Rafael Castro comenta que era un lugar más salubre para las tripulaciones y que se fondeaba allí debido a que su marea baja no era tan fuerte como en Panamá y se encontraba allí el depósito de carbones de la compañía inglesa, del que se iba a abastecer la escuadra.²

Manuel Almagro aporta una descripción de Panamá en la narrativa oficial del viaje que permite apreciar su importancia como lugar estratégico de tránsito:

...Situada Panamá sobre la costa del Pacífico, a 11° latitud N., su clima es tropical en la mayor acepción de la palabra... Todos saben que esta ciudad está situada

² RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, Isla de Taboga, 27 de agosto de 1863, A bordo de la fragata "Triunfo", *El Museo Universal*, 3 de enero de 1864, 3.

sobre el istmo del mismo nombre y que un ferrocarril la pone en comunicación con el puerto de Colón sobre el Atlántico. Numerosos buques de vapor procedentes de California, México, Centro América y Sud Pacífico le conducen mercancías y pasajeros numerosos, que pasan inmediatamente el istmo para embarcarse en los buques que van a Europa y a los Estados Unidos...³

Cuando Rafael Castro regresa a España vía Nueva York, hace escala en Panamá y narra cómo tenía lugar el tránsito de estos pasajeros:

... La llegada de los pasajeros de California es un acontecimiento que merece narrarse; suelen llegar tres veces al mes, en número cada una de 800 a 1000 “yankees” que causan una especie de revolución en el pueblo. Temeroso de estas irrupciones el 26 al anochecer, a penas supe la llegada del “Constitución” a Panamá, me fui a bordo del “Costa Rica” a posesionarme de mi camarote. A las ocho el tren conducía al turbión de pasajeros envueltos, a mayor abundamiento, en otro turbión de agua, relámpagos y truenos. Después de haber cenado los pasajeros en el pueblo, que por extraordinario estaba iluminado, principiaron a invadir el vapor hombres, mujeres, chiquillos, perros, loros, cotorras... y convirtieron al buque en otro arca de Noé.

Su trabajo costó poner en sus camarotes a 600 personas con miles de baúles, sacos de noche, cajas, cajones...

[...]

A las diez el cañonazo de leva ancla nos comunicó el comienzo del viaje y el “Costa Rica” se desatraco, siguiéndole en sus movimientos el vapor de guerra norteamericano “Road Island” [sic]⁴ que nos iba a dar convoy durante el viaje pues con motivo de la guerra entre norte y sur los piratas de ambas naciones atacan a todo buque...⁵

³ ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la Comisión Científica enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años 1862 a 1866*, 60.

⁴ *Rhode Island*

⁵ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “El vapor ‘Costa-Rica’.- Nueva York, Noviembre 4 de 1864”, *El Museo Universal*, 15 de enero de 1865, 20.

Visiones de Panamá

La ciudad de Panamá es descrita como un lugar decadente, y su población como subdesarrollada, según se desprende de los escritos de varios de los comisionados. Sin embargo, tal y como se verá más adelante, el fotógrafo de la Comisión nos ha legado una visión más positiva del país a través de su amplia descripción literaria y gráfica de la hermosa Isla de Taboga, también conocida como Isla de las Flores por su eterna primavera. De ella dirá que es un lugar pobre pero también agradable y pintoresco, y pasará por sus poblaciones y playas que fotografiará extensamente como si fuera un paseante, tal y como ya había hecho anteriormente en las calles de Guayaquil. Ésta será la imagen que prevalecerá en su imaginario personal de Panamá.

Francisco de Paula Martínez y Sáez alude a la decadencia de la ciudad en su propio diario que, como sabemos, no fue concebido como un documento público si bien muchos de estos valiosos escritos eran publicados, como ha ocurrido finalmente:

... Las calles son, en su mayor parte, estrechas, los balcones algo antiguos; muchas tiendas son sucias; hay gran número de edificios en ruinas, es curioso ver en ellos la vegetación lozana que se desarrolla en términos de ocultar sus paredes...⁶

La narrativa oficial refleja la misma idea de decadencia y contrapone la importancia de aquellos lugares en tiempos de la colonia:

... Panamá fue una de las poblaciones más importantes de América en los primeros tiempos de la conquista; allí se prepararon y salieron las numerosas expediciones que con tanta fatiga y heroísmo debían conquistar un territorio inmenso. Por su situación geográfica, por sus ricas minas de oro y sus pesquerías de perlas, Panamá sostuvo rango entre las ciudades americanas hasta la época de la independencia

⁶ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 142.

*de América. Desde entonces ha ido decayendo rápidamente y presenta hoy el aspecto de una gran ciudad arruinada...*⁷

Rafael Castro no niega el aspecto abandonado y decadente de estos lugares de la memoria de la historia de España en América y apunta, como en otros lugares, a la inestable situación política como origen de todo el problema:

... Panamá era una plaza fuerte en tiempos de nuestra dominación desde donde los Pizarros salieron para la conquista del Perú y desde donde vio Vasco Núñez de Balboa el mar Pacífico tomando posesión de él. Hoy día no es Panamá sino ruinas: en las murallas destruidas crecen la yerba y arbustos.

*Los templos, entre ellos la catedral, están casi arruinados. La policía ninguna; no existe alumbrado municipal, los particulares ponen faroles, bombillas de buque y lo que mejor les parece...*⁸

*... Indudablemente que estas dos repúblicas visitadas últimamente [Ecuador y los Estados Unidos de Colombia] son las que están más atrasadas aunque en nuestro tiempo todo se halla abandonado y su corto número de habitantes se destroza sin tregua ni descanso. La libertad es aquí un mito, una ilusión, un conjunto de anacronismos... Son dos o tres hombres con un partido que se tiranizan por temporadas de la manera más arbitraria...*⁹

La responsabilidad de esta ruina, que el fotógrafo hace recaer sobre las élites de población local de origen europeo, es bien patente en otro comentario, esta vez con motivo de su segundo viaje a Panamá en 1864:

⁷ ALMAGRO, *Breve descripción*, 59-60.

⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, Isla de Taboga, 27 de agosto de 1863, A bordo de la fragata "Triunfo", 3.

⁹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, Isla de Taboga, 27 de agosto de 1863, A bordo de la fragata "Triunfo", 4-5.

... El 21 fondeamos en Taboga como a las tres de la tarde y a las cinco desembarqué en Panamá, con su espantoso calor y sus negros habitantes.

*Panamá sería una población rica y de importancia si los pocos blancos que allí residen estuvieran un poco más civilizados...*¹⁰

Buen ejemplo de esta visión de decadencia será la imagen de la catedral metropolitana de Panamá, o Catedral Basílica de Santa María la Antigua, que Rafael Castro tomaría con toda probabilidad durante su primera visita. Sobre ella dirá Martínez y Sáez en su diario:

*... Se destaca una gran plaza en la que se halla colocada la antigua catedral de notable arquitectura pero descuidada exteriormente y desaseada en su interior en términos que en sus paredes se notan numerosas galerías de “comején” (termes). Igual aspecto presentan las iglesias completamente cerradas al culto por entonces...*¹¹

El negativo ACN000/006/089 muestra la fachada de esta catedral jesuítica del siglo XVIII como parte del conjunto de la plaza mayor en un intento quizá de representar algo mejor la huella urbanística (y por tanto civilizatoria) hispana en América. Los comisionados se alojaron en el Hotel Aspinwall¹², que según Eduardo Tejeira era el mejor de la ciudad y se encontraba precisamente a la espalda de la catedral¹³. La fachada se encuentra, efectivamente, invadida por la vegetación que crece en numerosas cornisas; las manchas en los muros ilustran el descuido que sufría el edificio. Se obvian otras estructuras significativas de la plaza como el cabildo de la ciudad donde, además, habían sido recibidos los miembros de la comisión en 1863 con un gran baile¹⁴, lo que no deja

¹⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “El vapor ‘Costa-Rica’.- Nueva York, Noviembre 4 de 1864”, 20.

¹¹ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 142.

¹² MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 142.

¹³ EDUARDO TEJEIRA DAVIS, “El casco antiguo de Panamá”, EN VANESSA SPADAFORA GÁLVEZ, EDUARDO TEJEIRA DAVIS, *El casco antiguo de Panamá* (Panamá: Fabrika Ciudad, 2001), 7.

¹⁴ “... Según la descripción que dejó Jenny White del Bal, una estadounidense casada con un abogado panameño que llegó a Panamá en 1863, la presencia de la escuadra española causó excitación y se les ofreció un gran baile en el edificio del ayuntamiento, que organizó la esposa del cónsul francés y una hermana del general Tomás Herrera [...] Se usó el gran salón del piso alto debido a que no había otro que pudiera acoger a los 50 oficiales españoles y a la flor y nata de la élite local. Todas las paredes interiores del edificio se adornaron con banderas de diferentes naciones [...] Tocó en la banda un mulato violinista que se decía ejecutaba tan bien como Paganini, acompañado con los 35 instrumentos que prestó el almirante Pinzón. [...] Rodaron el champaña y el whiskey. Las mesas fueron bellamente adornadas, con profusión de flores y luces, y una gran variedad de exquisitos platos de comida formaban pirámides adornadas con la bandera española. Las damas lucieron trajes y joyas magníficas...” CASTILLERO CALVO, “Visión

de ser raro en el conjunto de las colecciones. El aspecto un tanto fantasmagórico de la imagen, en la que esta vez no aparece ninguna figura, contribuye a formar una imagen de abandono de la ciudad. El negativo muestra un importante trabajo de retoque en los celajes y se encuentra quebrado de lado a lado en su parte central. El positivo ABGH000/123/474-475 [fig. 5.9.1], en perfectas condiciones, viene a demostrar que la ruptura del negativo debió tener lugar en Madrid con posterioridad al trabajo de positivado de los hermanos Mudarra, posiblemente a lo largo de los años durante los cuales las placas permanecieron olvidadas en las instalaciones del Museo de Ciencias Naturales de Madrid. Resulta interesante que tanto esta placa como la mayoría de las realizadas en Panamá muestren medidas ligeramente distintas (pero compatibles) a las habituales en Rafael Castro (25 x 31 vs. 26 x 31). Parece demostrado que los porta placas de Castro admitían medidas ligeramente distintas, por lo que en diferencias de formato pequeñas como ésta es posible atribuir todas las imágenes al fotógrafo de la comisión.

En otro lugar, Rafael Castro alude a la desamortización¹⁵, que explica por qué la catedral se encontraba abandonada, pero posiblemente su intención es destacar que la huella de la cultura española era todavía tangible en aquellas tierras:

*...En estos momentos está la República de Nueva Granada en medio “bochincha” con motivo de la desamortización, caballo de batalla en todas partes. Con este motivo están cerrados los templos [...] Por esto en Taboga se ha bautizado a un niño en la fragata “Resolución” y en los tres días de misa ha estado concurrido por los isleños el santo sacrificio que amenizado con música les ha llenado de contento. Esto y otras cosas me hacen notar que existe mucho espíritu español aun en la gente india y hasta en los negros...*¹⁶

Así, la imagen de la catedral ABGH000/123/474-475 [fig. 5.9.1] podría ser interpretada casi como una metáfora de la memoria de España en América, en un proceso

histórica de Panamá a través de la fotografía, 1860-2013”, en VARIOS AUTORES, *Panamá a través de la fotografía, 1860-2013*, (Madrid: Fundación Mapfre, Taurus, 2014), 19.

¹⁵ Se refiere a la desamortización del 9 de septiembre de 1861 por la que el presidente Tomás C. de Mosquera desamortiza bienes en manos muertas de la Iglesia Católica con vistas a la modernización económica.

¹⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, Isla de Taboga, 27 de agosto de 1863, A bordo de la fragata “Triunfo”, 4.

de abandono y olvido consecuencia de la reciente independencia de las repúblicas americanas y de los tiempos modernos.

Otra de las imágenes captadas por Rafael Castro en la ciudad de Panamá es la de la casona del Conde de Santa Ana del siglo XVIII, al fondo de la plaza del mismo nombre y junto a la Calle Real (ABGH000/122/446) [fig. 5.9.2], según se desprende de otros repertorios fotográficos¹⁷, y que ha sido erróneamente catalogada hasta ahora por el CSIC como [Calle en Guayaquil]. La casona, el edificio más emblemático del popular barrio de Santa Ana, albergó con el tiempo el “Gran Hotel”, que acabaría demoliéndose en la década de 1960.¹⁸ De la imagen sólo se conserva su positivo de 21 x 27 cm, medida de placa utilizada en ocasiones por el fotógrafo de la comisión. El estilo es muy similar al Castro; entre otros, existe una figura central, quizá un niño, desdibujado debido a la larga exposición de la placa. En efecto, una de las características técnicas de las imágenes de Castro es la larga exposición, posiblemente con el objeto de obtener una gran profundidad de campo y gran nitidez en todos los planos, y la consiguiente incapacidad para detener el movimiento en el tiempo produciendo “ruido”. Un “ruido” que, sin embargo, no constituiría un problema serio de cara a la publicación, puesto que en la traducción a grabado este tipo de “aberraciones”, según eran consideradas en la época, eran corregidas. Mientras, para el fotógrafo este tipo de imagen “sin fabricar” parece garantizar la autenticidad. Por esta razón, e incluso en ausencia de negativo, nos inclinamos a pensar que se le podría atribuir con cierta seguridad la autoría de la imagen al fotógrafo de la comisión. Mateo de Izaguirre e Ibarzábal había recibido su título de Conde de Santa Ana tras restaurar con su patrimonio personal la iglesia dedicada a esta santa, que a pesar de encontrarse en el mismo lugar no fue fotografiada por Castro. Es posible que el fotógrafo se sintiera conmovido por la aportación de este español y deseara rendirle homenaje con esta fotografía de su palacio, pero en verdad la plaza de Santa Ana era el centro de la vida del arrabal de extramuros de la ciudad, donde en el siglo XIX se concentraba la mitad de la población de la ciudad. En cierto modo, se trataba del *alter ego* de la plaza mayor, su versión popular y extraoficial, donde tenían lugar corridas de toros, fiestas patrióticas y otros encuentros multitudinarios. Junto con la plaza Mayor y la avenida Central a la altura de San Felipe eran los lugares más conspicuos de la ciudad en el siglo XIX.¹⁹ El arrabal mantenía el sabor colonial puesto que la ciudad intramuros había sufrido importantes

¹⁷ VARIOS AUTORES, *Panamá a través de la fotografía, 1860-2013*, 35, 164.

¹⁸ VARIOS AUTORES, *Panamá a través de la fotografía, 1860-2013*, 164.

¹⁹ TEJEIRA DAVIS, “El casco antiguo de Panamá”, 6.

incendios en 1737, 1756 y 1781; a la postre sólo quedaron en pie unas cincuenta casas.²⁰ Posiblemente el carácter tradicional y popular de la zona animara al fotógrafo a retratar la plaza y su característica arquitectura local.

Por tanto, lo que parece haber tratado de fotografiar el comisionado fue el antiguo corazón de la ciudad intramuros y extramuros, dos de los lugares más emblemáticos de la ciudad. Se obvian por ejemplo las antiguas murallas, que el fotógrafo debió cruzar para tomar estas imágenes. Esto resulta aún más evidente teniendo en cuenta los comentarios de Martínez y Sáez, que en su diario destaca otros lugares de la ciudad, como "...el antiguo paseo desde el que se puede observar la estación de ferrocarril del istmo y parte del mismo..." que consideró el sitio más agradable de la ciudad,²¹ o también las murallas "...desde las que se observan bonitas vistas..."²². Si bien es cierto que Martínez y Sáez, que renunció a visitar Colón, tuvo la oportunidad de conocer algo mejor la ciudad de Panamá que su compañero fotógrafo, una vez más nos encontramos ante lo que parece ser una mirada más personal que exhaustiva por parte de Rafael Castro. En cierto modo, las imágenes reflejan un interés por los edificios fundacionales, emblemáticos y artísticamente significativos, pero también por los rincones más populares. Este interés por la vida del pueblo se hará visible en varias imágenes de Panamá que constituyen ecos de otras similares tomadas ya antes en Guayaquil, como se verá más tarde.

Aparentemente el comisionado disfrutó de una estancia muy breve en Panamá, lo que quizá explique, al menos en parte, por qué nos ha dejado tan escasas imágenes de esta ciudad. Según sus crónicas, el fotógrafo estuvo en la ciudad de Panamá el día 16 de agosto saliendo al día siguiente rumbo al istmo²³ en una excursión preparada por los españoles residentes²⁴. Se conservan sendos positivos montados sobre soporte secundario (recto y verso) de la catedral y del casco viejo de la ciudad procedentes de un estudio local. El montaje sugiere que posiblemente se tratara originalmente de fotografías destinadas a formar parte de un álbum. La imagen de la catedral ACN001/021/345 muestra una imagen muy similar a la que se ha visto anteriormente. En lo que respecta a ACN001/021/346, la fotografía muestra una imagen de una calle del casco viejo en la que aparecen algunas figuras al fondo desdibujadas por la larga exposición de la placa. La imagen ha sido

²⁰ TEJEIRA DAVIS, "El casco antiguo de Panamá", 6.

²¹ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 142.

²² MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 142.

²³ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, Isla de Taboga, 27 de agosto de 1863, A bordo de la fragata "Triunfo", 3.

²⁴ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 142.

identificada con la calle de las Monjas del barrio de San Felipe del casco antiguo de la ciudad de Panamá²⁵. La imagen subraya el carácter comercial de este lugar, en el que aparecen múltiples tiendas con sus mercancías colgadas en los muros. La imagen, cuyo soporte secundario lleva la caligrafía de Martínez y Sáez, parece ilustrar lo que este comisionado describe como calles de balcones antiguos y tiendas sucias.²⁶ Sobre el carácter comercial de la ciudad, Castro hace algunas alusiones interesantes con relación a los acontecimientos ocurridos durante aquellos años y que reflejan las tensiones existentes con los Estados Unidos:

... Panamá tiene bastante comercio pero dicen está algo paralizado desde una degollina de yankees que creo tuvieron además de que parece que siempre están armando “bochinchas” o alborotos.²⁷

Posiblemente el fotógrafo hace alusión el denominado “incidente de la tajada de sandía” de 1856, expresión del estado de tensión que se vivía en aquella época en el istmo entre naturales y norteamericanos. El conflicto estalla cuando un norteamericano de camino a California se niega a pagarle a un vendedor ambulante del país una rodaja de sandía. Esto genera una pelea que se zanja con el resultado de 15 fallecidos por parte de los norteamericanos y dos de los panameños. El acontecimiento marca el origen de la intervención norteamericana en el istmo.

No existen demasiados estudios locales documentados por aquellos años y sabemos que las imágenes eran con frecuencia puestas a la venta por otros fotógrafos ubicados en ocasiones a grandes distancias, tal y como ya hemos visto en capítulos anteriores. La bibliografía existente destaca la labor fotográfica de la familia Herbruger, Emilio y sus hijos Carlos Florencio y Emilio Ernesto, activos en la calle de la Merced de la ciudad de Panamá a partir de 1860²⁸ y posteriormente en otros domicilios²⁹. El último

²⁵ MARIO LEWIS MORGAN, “Historia de la fotografía en Panamá, 1839-1940: un breve recorrido”, *Canto Rodado*, n. 9 (2014): 131.

²⁶ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 142.

²⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, Isla de Taboga, 27 de agosto de 1863, A bordo de la fragata “Triunfo”, 3.

²⁸ MORGAN, “Historia de la fotografía en Panamá, 1839-1940”, 130.

²⁹ Alfredo CASTILLERO CALVO, “Visión histórica de Panamá a través de la fotografía, 1860-2013”, en VARIOS AUTORES, *Panamá a través de la fotografía, 1860-2013*, 18-19.

de estos domicilios sería precisamente la calle de las Monjas³⁰, el lugar representado por la imagen ACN001/021/346 procedente de un estudio local. Los Herbruger produjeron, además de retratos, paisajes y tipos humanos y numerosas vistas de la ciudad³¹, por lo que es posible que estas imágenes de la catedral y de la calle de las Monjas procedieran de su estudio, si bien este razonamiento es necesariamente especulativo a falta de una documentación más amplia.

Ciudad Colón o Aspinwall

El día 17 algunos de los comisionados, entre los que se encontraba el fotógrafo, se dirigieron en un tren extraordinario dispuesto para el general a través de los pantanos del istmo, entre cerros y bosques, a visitar el Atlántico. Los comisionados permanecieron tan solo dos horas en la ciudad de Colón o Aspinwall; tras regresar a Panamá, se dirigieron nuevamente al fondeadero de Taboga al día siguiente³². El fotógrafo nos ha dejado algún comentario de carácter personal sobre la ciudad de Colón que, sin embargo, no describió. Con todo, un grupo de fotografías catalogadas por el CSIC como [Calle de Guayaquil] (ABGH000/122/448, ACN000/013/224, ACN000/010/173) posiblemente fueran tomadas precisamente en esta moderna ciudad. Se ha estimado que un colodionista experto podría tomar aproximadamente una imagen cada hora; teniendo en cuenta que Rafael Castro podría haber tomado estas fotografías sin apenas mover su cámara y prestando escasa atención a la calidad del procesado, tal y como sugieren de hecho muchas de sus placas, sería posible quizá atribuirle los dos negativos que se conservan, si no las tres imágenes. La primera (ABGH000/122/448), de la que no se conserva su negativo, es imposible atribuirle con certeza al comisionado, pero es similar en cuanto a estilo y características formales, como la larga exposición y los problemas técnicos de procesado de la placa, por lo que nos inclinamos a pensar que se trata de una de sus fotografías. La fotografía de esta calle con su particular arquitectura de madera en varios pisos en la que abunda la galería abierta y el tejado a dos aguas ha sido, de hecho,

³⁰ CASTILLERO CALVO, "Visión histórica de Panamá a través de la fotografía, 1860-2013", en VARIOS AUTORES, *Panamá a través de la fotografía, 1860-2013*, 19.

³¹ Véase: VALIA GARZÓN DÍAZ, "Panamá a través de la lente de Emil Herbruger Wheling (1808-1894)", *Mesoamérica*, n. 45 (2003): 85-99.

³² CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, Isla de Taboga, 27 de agosto de 1863, A bordo de la fragata "Triunfo", 3.

aparentemente tomada en los alrededores de la imagen ACN000/013/224 [fig. 5.9.3]. En esta imagen, con una arquitectura muy similar, las casas se abren a una laguna en cuyas orillas se encuentran algunas barcas y todo tipo de objetos que la corriente parece haber arrastrado hasta allí. La tercera imagen (ACN000/010/173) parece explorar un tipo distinto de vía secundaria, posiblemente un callejón, en el que son todavía visibles las figuras de unos vendedores callejeros cuya figura no ha podido captar la placa debido a la larga exposición. Al fondo destacan dos edificios de madera clara cuyo estilo recuerda la arquitectura norteamericana de la época. Las casitas que salpican la imagen son similares a las de las dos fotografías anteriores destacando especialmente una de dos pisos con sendas galerías abiertas. Las escasas fotografías y grabados de Ciudad Colón o Aspinwall de aquellos años que se conservan hoy en día nos permiten apreciar una arquitectura similar³³, “...con sus porches de dos pisos y sendos techos a dos aguas [que se] corresponden al principal arquetipo arquitectónico del Colón decimonónico...”³⁴. Para Eduardo Tejeira Davis, se trata de una ciudad ideada y trazada por la Panama Railroad Company que comenzó a construirse a partir de 1850 según modelos urbanísticos norteamericanos. Surgida como respuesta al asentamiento de un gran número de trabajadores, la ciudad se fundamenta sobre una traza de manzanas de 300 x 300 pies (91,44 x 91,44 m) partidas por la mitad por un callejón de servicio de probablemente 20 pies de ancho (6,09 m). La descripción parece adaptarse a las imágenes que conservamos, que podrían haber sido tomadas en las inmediaciones de las lagunas que Tejeira Davis destaca que todavía se conservaban entre las calles 3 y 6, y 9 y 11 por aquellos años. Las bonitas casas de tipo norteamericano que se observan al fondo de la imagen ACN000/010/173 posiblemente ilustran lo que este investigador ha descrito como una ciudad multicultural que importaba casas enteras desde los Estados Unidos o de otras partes del mundo al tiempo que hacía acudir constructores de todo el Caribe, lo que la convirtió en una “Babel urbanística”.³⁵ Una de estas lagunas se encontraba próxima a la estación de tren, y puesto que sabemos que Castro se desplazó en ferrocarril y dispuso de un tiempo muy reducido para realizar sus fotografías, posiblemente las imágenes fueran tomadas en las calles próximas. Se trata de la parte más popular de la ciudad que, como indica Tejeira Davis, se dividió en dos sectores, un barrio elitista en la zona más fresca y

³³ Véase por ejemplo la imagen de la calle 6ª de Colón del fotógrafo Carlos Endara Andrade *circa* 1916 de la Colección Ricardo López Arias/Ana V. Sánchez Urrutia, en VARIOS AUTORES, *Panamá a través de la fotografía, 1860-2013*, 98.

³⁴ EDUARDO TEJERA DAVIS, “Los orígenes de la ciudad de Colón: fundamentos para el estudio de un patrimonio arquitectónico y urbanístico excepcional”, *Canto Rodado*, n. 6 (2011): 66.

³⁵ TEJERA DAVIS, “Los orígenes de la ciudad de Colón”, 37, 41, 49-50, 53, 57.

con mejores vistas del NW, y otro frente al puerto para el grueso de la población³⁶. Como ya se ha indicado, Castro visitó la Ciudad de Colón en una segunda ocasión, de camino a España vía Nueva York. No sabemos con exactitud cuánto tiempo permaneció en esta ciudad, adonde se trasladó desde Panamá en algún momento después del 21 de octubre de 1864 para embarcarse el 26 en el vapor *Costa Rica*.³⁷ Aunque es también posible que realizara sus fotografías durante esta segunda estancia, todo parece indicar que a su regreso no captó ninguna imagen si tenemos en cuenta las publicaciones de *El Museo Universal*. La revista publica junto a sus crónicas del regreso una serie de imágenes con toda probabilidad procedentes de estudios fotográficos locales, que no acredita, una fotografía del interior de la *Triunfo* tomada por Rafael Castro meses antes, y algunos de sus escasos dibujos, del Central Park nevado y del puente colgante sobre el Niagara. Por otra parte, la documentación que se conserva sugiere que el equipo y las placas pudieron ser trasladadas junto con el resto de las remesas de la comisión a Madrid: con fecha 14 de febrero de 1865, Castro solicitaba la entrega de sus objetos personales y los de Paz y Membiela y Almagro, que habían sido trasladados al Museo de Ciencias Naturales y que ellos habían embalado en las cajas correspondientes a la comisión por la premura con la que se les ordenó desalojar los camarotes y pañoles³⁸ de la fragata. El documento contiene también una nota del propio Pinzón en la que también le ruega a Mariano de la Paz y Graells que "... entregue al Sr de Castro, fotógrafo de la comisión, los clichés y material..."³⁹. Todo ello parece probar que, en efecto, Rafael Castro viajó sin equipo fotográfico a España, lo que por otra parte parece lógico dado el funcionamiento ordinario de la expedición.

Las Islas de la Perla y algunos matices sobre el discurso

Quizá la visita que más impresionó al fotógrafo fuera la de las islas de la Perla, de la que lamentablemente no nos ha dejado ninguna imagen. Sin embargo, sí nos ha legado una interesante descripción:

³⁶ TEJERA DAVIS, "Los orígenes de la ciudad de Colón", 51.

³⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "El vapor 'Costa-Rica'.- Nueva York, Noviembre 4 de 1864", 20.

³⁸ Compartimentos en distintos lugares de un buque para guardar todo tipo de objetos.

³⁹ AMNCN, signatura CN0040/715/001. [VARIOS]. "Rafael Castro solicita a Eugenio Ochoa unos cajones que Patricio María Paz y Membiela, Manuel Almagro y él enviaron al Museo de Ciencias Naturales, siendo de su propiedad", 14 de febrero de 1865.

... La expedición más notable es la que se ha hecho a las islas de la Perla, que están a ocho leguas de Taboga.

Las islas de la Perla son como toda esta tierra de una verdura y una riqueza natural admirables además de ser célebres por la pesca de la madreperla. En dichas islas hay establecidos algunos que con un corto capital hacen fortuna si bien exponiéndose a la insalubridad del clima y a mil incomodidades. Los negros son los que se dedican a la pesca buceando con la mayor destreza. Arrójanse como saetas, enteramente desnudos, hasta la profundidad de diez y quince brazas, permaneciendo algunos sumergidos hasta sesenta y setenta segundos subiendo cargados de conchas que abren enseguida para ver las perlas que encierran y si la suerte les ha sido favorable.

Un peligro grande arrostran y es el de muchos tiburones que hay, pero ellos tienen la fe de los conjuros y todos los años un sacerdote conjura las aguas y tiene por esto el derecho de todo lo que recoge en una marea, que sólo el valor de la concha es incalculable amén de las perlas que la suerte le depare.

Sobre las perlas diré que no se compran muy baratas porque ya pasó el tiempo aquel que nadie conocía lo que eran; hoy se venden sabiendo el que vende su valor y es muy raro encontrar gangas.

En Panamá de las perlas hacen aretes y prendedores, alfileres de pecho, montándolas, pero su gusto son rosetones y pare Ud de contar...⁴⁰

Curiosamente, Gonzalo Fernández de Oviedo cuenta con una descripción similar del proceso de extracción de perlas (si bien con tintes de fábula) de 1526,⁴¹ lo que quizá permita sugerir que Rafael Castro, buen lector a juzgar por sus citas literarias, conocía este texto y trata con su crónica de renovarlo:

⁴⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, Isla de Taboga, 27 de agosto de 1863, A bordo de la fragata "Triunfo", 3.

⁴¹ MARCELA CAMARGO, "Las pesquerías de perlas y concha madreperla en Panamá", *Revista Lotería*, ns. 326-327 (mayo-junio 1983): 36.

... donde les parece o saben ya que es la cantidad de las perlas, allí se paran en el agua y échanse para abajo a nado los dichos indios...

[...]

Naturalmente cuando un hombre está en mucha hondura debajo del agua (como lo he yo muy bien probado), los pies se levantan para arriba y con dificultad pueden estar en tierra debajo del agua luengo espacio; en esto proveen los indios con echarse sobre los lomos dos piedras, una al un costado, y otra al otro, asidas de una cuerda, y él en medio, y déjase ir para abajo y como las piedras son pesadas hácenle estar debajo en el suelo quedo...

[...]

... no es aquesto que está dicho lo que puede maravillar de la habilidad que los indios tienen para este ejercicio, sino que muchos de ellos se están debajo del agua una hora, y algunos más tiempo, y menos, según qué cada uno es apto...⁴²

La abundancia de perlas en esta zona era conocida desde los orígenes de la colonia. Según Marcela Camargo y su ya clásico artículo, las primeras noticias nos llegan a través de Vasco Núñez de Balboa, que recorre varias de las islas tras el descubrimiento del Océano Pacífico en 1513. Balboa relata cómo los nativos le ofrecieron perlas, conchas de madreperla y oro en señal de obediencia y reconocimiento.⁴³ Los artículos sobre la materia demuestran el rápido desarrollo de la industria. Ésta se sustentó primero sobre mano de obra local para más tarde hacerlo sobre la de esclavos africanos e indígenas de otros lugares llevados hasta allí, según nos informa en 1553 Pedro Cieza de León.⁴⁴ El cronista de Indias Pedro Martir de Anglería también describe en términos fabulosos la industria de la zona: "...Se cuenta que allí se crían conchas tan grandes como un quitasol, de las cuales se sacan perlas, que son el corazón de las conchas, mayores que una haba [sic], y a veces más que una aceituna, y tales que Cleopatra habría podido

⁴² GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Sumario de la natural historia de las Indias* (México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1950), 264-266, en https://archive.org/stream/b29824412/b29824412_djvu.txt (consultado el 1 de agosto de 2018)

⁴³ CAMARGO, "Las pesquerías de perlas y concha madreperla en Panamá", 33.

⁴⁴ MARÍA EUGENIA MELLADO, "Aproximación del periodo colonial del archipiélago de Las Perlas, Panamá", *Memorias*, n. 19 (2013). Consultado el 7 de marzo de 2017, <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/viewArticle/4960/5097>.

codiciarlas...”⁴⁵. Esta industria, que tanta riqueza había aportado a la corona española (que tanta admiración había sentido por estas alhajas durante siglos), también aparece destacada en la propia narrativa de la Expedición del Pacífico. Almagro alude a la riqueza de Panamá, que el país debe sobre todo a la pesquería de perlas y minas de oro.⁴⁶ En efecto, también el oro y la joyería en general, con gran demanda local, parecen encontrarse entre las industrias más importantes del país, según comenta el fotógrafo.⁴⁷ Pero cuando los comisionados visitaron las islas en 1863, la industria perlífera había decaído notablemente y se gestionaba a través de pequeños negocios locales.⁴⁸ Castro es consciente de ello cuando afirma que “...hay establecidos algunos que con un corto capital hacen fortuna...” y cuando juzga la joyería local como poco variada e incluso “de poco gusto”⁴⁹. Por otra parte, el fotógrafo también critica los precios, alertando a sus lectores de que “...ya pasó el tiempo aquel que nadie conocía lo que eran [las perlas]...”, en irónica alusión, posiblemente, a la propia conquista.

Las crónicas de Rafael Castro permiten apreciar algunos aspectos interesantes sobre su discurso. En primer lugar, su descripción de la extracción de perlas está posiblemente relacionada tanto con el interés por tan exótica práctica, que sin duda debía interesar a sus lectores del heterogéneo *El Museo Universal*, como con el recuerdo de tiempos fabulosos ya pasados que el fotógrafo toma como referencia a lo largo de todo el periplo. Pues, de alguna manera, el conocimiento siempre se asienta sobre otro anterior, y así el comisionado parte de las raíces comunes que unen a España y América. No en vano, la independencia americana era entonces un hecho relativamente reciente y novedoso. Posiblemente la labor de Castro fuera desvelar la nueva realidad americana tras un largo periodo de aislamiento. Asimismo, resulta interesante cómo su visión europea le permite advertir e informar sobre la riqueza de la materia prima y la mano de obra (africana), que Santiago Muñoz Arbeláez ha estudiado con relación a otro viajero: Charles Saffray. En 1861 el médico y naturalista Charles Saffray (Francia 1833-1890) emprende su viaje por la Nueva Granada, cuyos bocetos y narraciones publicaría la

⁴⁵ PEDRO MARTIR DE ANGLERÍA, *Décadas del Nuevo Mundo* (Madrid: Polifemo, 1989), 170, en MELLADO, “Aproximación del periodo colonial del archipiélago de Las Perlas, Panamá.”

⁴⁶ ALMAGRO, *Breve descripción*, 59.

⁴⁷ “...También se dedican a las cadenas y cordones de oro, pero son de poco gusto a pesar del gran consumo que de ellas se hace, no encontrándose familia blanca, negra o chola que por pobre que sea no muestre en su cuello un museo de cadenas con una multitud de monedas y adornos de filigrana; además de pendientes, peinetas de oro y perlas que colocan en los costados hacia las sienas...” RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, Isla de Taboga, 27 de agosto de 1863, A bordo de la fragata “Triunfo”, *El Museo Universal*, 3 de enero de 1864, 3-4.

⁴⁸ MELLADO, “Aproximación del periodo colonial del archipiélago de Las Perlas, Panamá.”

⁴⁹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, Isla de Taboga, 27 de agosto de 1863, A bordo de la fragata “Triunfo”, 3-4.

conocida revista gráfica *Le Tour du Monde* entre 1872 y 1873. Por tanto, Rafael Castro y Charles Saffray constituyen dos figuras con trayectorias paralelas que merece la pena comparar. Como argumenta Muñoz Arbeláez, lejos de una mirada que denomina “neutra” el viajero, identificado por este autor como un “personaje que compartía el punto de vista eurocéntrico”, inserta a gentes y geografías extrañas en un sistema de conocimiento que posibilita su inserción dentro del orden social y político europeo. La naturaleza se transforma a ojos del viajero en una mercancía gracias a la fuerza de trabajo local, lo que permitiría integrar las dinámicas locales en el orden social y económico del expansionismo europeo⁵⁰ La mirada de Castro también parece transformar la extracción de perlas en fuente de una valiosa materia prima que en su opinión la industria local no acierta a explotar correctamente a través de su manufactura, pero que en todo caso no parece tener un interés comercial especial para España debido a los altos precios. De alguna manera, al revés que Charles Saffray, el fotógrafo no llega a integrar en las redes de intercambio comercial las costosas joyas de oro y perlas elaboradas con “poco gusto” por la industria local, pero quizá sí a “incrustar” estos legendarios objetos en una historia común.

Mujeres y población de Panamá

El tema de la población también aparece tratado tanto en las crónicas del fotógrafo como en el diario personal de Martínez y Sáez y la narrativa oficial del viaje, si bien existen diferencias llamativas en el tratamiento. La visión que Castro parece tener de los individuos de origen africano que encuentra en Panamá es la de unos hombres diestros y llenos de coraje gracias a sus primitivas creencias. Los “buzos de cabeza” trabajaban desnudos o con un calzón,⁵¹ por lo que la alusión a la desnudez no debería ser tomada como un rasgo primitivo. Hay que recordar que en otros lugares el fotógrafo había mostrado una actitud alejada de las corrientes racistas de la época, lo que es especialmente evidente durante su encuentro con la joven y bella mulata Ana en Guayaquil⁵². Martínez y Sáez relata su encuentro con una familia negra en Panamá y destaca la candidez de uno

⁵⁰ SANTIAGO MUÑOZ ARBELÁEZ, “Las imágenes de viajeros en el siglo XIX: el caso de los grabados de Charles Saffray sobre Colombia”, *Historia y Geografía UIA*, n. 34 (2010): 169-204.

⁵¹ CAMARGO, “Las pesquerías de perlas y concha madreperla en Panamá”, 53.

⁵² CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata Triunfo, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá”, 355.

de sus componentes⁵³. Pero la narrativa oficial del viaje incluye extraños comentarios por parte de Almagro que quizá de alguna manera puedan relacionarse con su origen cubano:

... Su población consta... de pocas familias blancas del país y de un considerable número de gente de color, libre, que seguramente desea vengar su pasada esclavitud, y con sus maneras insolentes y con el desdén que tratan a los blancos dan a entender que son allí los más fuertes y los árbitros de las vidas y haciendas de estos...⁵⁴

No hay que olvidar que la esclavitud se abolió en Cuba en fecha tan tardía como 1886.

De regreso en las crónicas de Rafael Castro, objeto de este estudio, el retraso del país es relacionado por el fotógrafo no con la abundante población de personas de color sino con las élites blancas, según se desprende de su última crónica: "... Panamá sería una población rica y de importancia si los pocos blancos que allí residen estuvieran un poco más civilizados...".⁵⁵ En otro lugar aclara: "... La población es blanca, en menor parte, y "chola", "zamba" y negra el resto. "Cholo" quiere decir indio y "zambo" mestizo...".⁵⁶ A la vista de las fotografías realizadas en Panamá, sin duda el componente racial interesó también aquí al fotógrafo. Asimismo, su permanente interés por la mujer americana se deja sentir en estas tierras, en las que alaba a la indígena por encima de mestizas o blancas, lo que una vez más parece distanciar al fotógrafo de las corrientes racistas imperantes en la época:

... Así como son aficionadas a las joyas, llevan las mujeres del pueblo en particular sendos rizos en bucles que les caen delante del pecho en la "gran toilette" y trenzas en los días comunes. Los vestidos son pintorescos pues son unas especies de camisonos con unas series de bertas⁵⁷ y entredoses⁵⁸ bordados, por descontado la manga corta con los mismos entredoses y encajes que hacen muy bello efecto. El tipo mejor es

⁵³ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 142.

⁵⁴ ALMAGRO, *Breve descripción*, 60.

⁵⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "El vapor 'Costa-Rica'. - Nueva York, Noviembre 4 de 1864", 20.

⁵⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, Isla de Taboga, 27 de agosto de 1863, A bordo de la fragata "Triunfo", 3.

⁵⁷ Tira de punto o blonda que adornaba generalmente el vestido de las mujeres por el pecho, hombros y espalda.

⁵⁸ Tira de encaje o bordada que se cose por ambos lados para embellecer una tela.

el de las cholos: las blancas son de un género osteológico medio tísico de formas poco agradables, me recuerdan las brasileñas en la delgadez y frialdad. En Guayaquil ya principié a ver este tipo, sin duda la continuidad de los calores es la causa de su nerviosidad y transparencia, poco ideal por cierto y menos agradable...

*En el trato son sosas, como decimos vulgarmente nosotros y, por lo tanto, difíciles para entrar en conversación animada y entretenida...*⁵⁹

Las alusiones al carácter enfermizo de las criollas en climas cálidos e insalubres, tísicas, delgadas y frías según el fotógrafo, y el reproche a los blancos residentes en tierras panameñas como responsables de la “ruina” del país en oposición al uso que los españoles habían dado a aquellas tierras para la “conquista” constituyen posiblemente ecos del determinismo geográfico imperante en la época. Rafael Castro refleja, como otros autores de la época, los peligros del trópico, la enfermedad y la relajación moral que conduce al rechazo de la civilización.⁶⁰ Centra su discurso sobre la degeneración en las élites blancas, a las que también ha hecho responsables en estas tierras de la anarquía y la violencia: “... su corto número de habitantes se destroza sin tregua ni descanso. La libertad es aquí un mito...”.⁶¹ Por el contrario, lejos de las corrientes racistas de la época, su discurso parece excluir otros grupos raciales, como las “cholos” o indígenas, a las que juzga positivamente, según su personal descripción de las mujeres panameñas.

Aunque quizá para el lector moderno estos comentarios puedan parecer políticamente incorrectos, lo cierto es que la mujer era objeto de interés por parte de los escritores viajeros. Estos eran en general varones y, sin duda, aportan una visión netamente masculina del mundo que resulta extraña en nuestra cultura, en busca de la igualdad de sexos o incluso sujeta a la erosión del concepto de género. Así, por ejemplo, Pedro Antonio de Alarcón en su *De Madrid a Nápoles* (Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, 1861) también dedica amplios comentarios a la mujer francesa, por citar sólo un ejemplo. Alarcón narra con detalle su encuentro con dos “entretendidas” a las que acusa de “no tener alma”.⁶² Estas mujeres pasan a definir la mujer francesa en su relato

⁵⁹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, Isla de Taboga, 27 de agosto de 1863, A bordo de la fragata “Triunfo”, 3-4.

⁶⁰ CATHERINE COCKS, “The Pleasures of Degeneration: Climate, Race and the Origins of the Global Tourist South in the Americas”, *Discourse*, vol. 29, ns. 2 & 3 (Spring & Fall 2007): 217.

⁶¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, Isla de Taboga, 27 de agosto de 1863, A bordo de la fragata “Triunfo”, 4-5.

⁶² DE ALARCÓN, *De Madrid a Nápoles*, 52.

de viajes. Por aquellos mismos años, *El Nuevo Viajero Universal* en su tercer tomo dedicado a América (Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, 1861) incluye una descripción de la República de Colombia de Gaspard Théodore Mollien de 1823. En ella, el explorador y diplomático francés desarrolla asimismo una extensa descripción de la mujer colombiana, que no se limita a sus rasgos físicos según la región sino que también discute su carácter moral, no quizá desde su mejor perspectiva:

... La maledicencia no es el único alimento de las conversaciones de las colombianas, en las cuales ocupa el amor mucho lugar; allí habla con esa libertad que los hombres usan frecuentemente en Francia. Se habla del amante de la Serafina, de la Concepción, de la Encarnación, con una franqueza que haría ruborizar a una europea bien educada. Confiadas desde la más tierna edad al cuidado de sirvientas corrompidas... [...] En vez de ocupar su imaginación en trabajos útiles o en artes agradables, no conocen más distracción que el fumar...⁶³

Desde esta perspectiva, los comentarios del comisionado no parecen más que los habituales en el relato de viajes de la época, si bien es cierto que se trata de una visión marcadamente masculina que hoy resulta incómoda para el lector. Con todo, no se trata en absoluto de una visión extremadamente crítica.

Rafael Castro también nos ha legado una extensa serie de imágenes de mujeres panameñas ataviadas con el vestido y peinado típicos que describe en sus crónicas. El interés por estas imágenes queda demostrado por la publicación de una de estas imágenes en forma de grabado por *El Museo Universal*.⁶⁴ El grabado “Joven de la Isla de Taboga” [fig. 5.9.4], en el que una adolescente ataviada con el vestido y peinado típicos posa junto a una cabaña desde la que se asoman varios personajes, se corresponde con una de las raras fotografías firmadas por Rafael Castro en la placa al colodión (ACN000/007/114) [fig. 5.9.5] que, además, muestra su emulsión totalmente arañada, lo que hace difícil identificar la imagen. El hecho de que la emulsión de esta imagen haya sido parcialmente levantada sugiere quizá que la placa fuera finalmente desestimada y destinada a su

⁶³ MOLLEN [GASPARD THÉODORE MOLLIEN], “Viaje a la República de Colombia, o sea a Nueva Granada, el Ecuador y Venezuela, en 1823, *El Nuevo Viajero Universal* (Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, Editores, 1861), 698.

⁶⁴ RAFAEL CASTRO (fotografía), RICO (grabado), “Expedición Científica al Pacífico.- Joven de la isla de Taboga”. *El Museo Universal*, 6 de marzo de 1864, 77.

reutilización. Sin embargo, habiéndose publicado la imagen y teniendo en cuenta el carácter único de este negativo arañado, la teoría de la reutilización del negativo no parece sostenerse y llama quizá a plantear otras hipótesis. Lo más probable es que la destrucción del negativo esté precisamente relacionada con el hecho de que se trata de uno de los pocos que se encuentran firmados por Rafael Castro por razones que desconocemos. La misma bella modelo aparece también en un retrato de medio cuerpo ACN000/007/111, muy retocado, junto a otra mujer (ACN000/007/109), sobre una hamaca (ACN000/007/108) y junto a otra con un grupo de personas (ACN000/007/113) [fig. 5.9. 6]. La imagen (ACN000/007/108) muestra un grave defecto técnico, posiblemente falta de revelado. A su vez, existen retratos similares al primero, de cuerpo entero y junto a una cabaña, con otras dos modelos, una aparentemente de raza blanca (ACN000/007/110) y otra mestiza o indígena (ACN000/007/115). Por su parte, la tradicional hamaca también aparece en una fotografía de dos marineros españoles próximo a un grupo de personas (ACN000/007/112). Sin duda se trata de una serie de imágenes amplia, tomadas en el mismo lugar y con el mismo grupo de personas, en la que se explora tanto la vestimenta, joyas y peinado típicos de las mujeres, como posiblemente el tradicional motivo de la hamaca y la composición racial de la población. En este sentido llama la atención la imagen (ACN000/007/113) [véase fig. 5.9.6] en la que tres jóvenes, entre las que destaca una claramente indígena, se encuentran acompañadas de un hombre de edad madura de raza blanca. Indudablemente, la imagen se presta a una interpretación racial pues el hombre blanco ejerce de figura de autoridad sobre los distintos personajes femeninos de distintas etnias. Para concluir, se trata de una serie de tipos humanos, fundamentalmente femeninos, sólo que en esta ocasión las imágenes resultan sumamente originales al haberse realizado en el exterior del estudio, un rasgo atípico en la práctica fotográfica de la época. Existe la posibilidad, más aún teniendo en cuenta la firma, que conociera a estas personas y realmente concibiera estas imágenes como retratos, pasando posteriormente a convertirse en tipos humanos.

La vestimenta ligera y repleta de encajes de estas mujeres llamó poderosamente la atención de los viajeros de la época, según podemos observar no sólo en los dibujos de la Expedición Malaspina sino en el relato de viajes de Gaspard Théodore Mollien: "... éstas llevan la cabeza descubierta y dejan caer sus cabellos trenzados sobre los hombros [...] Las mujeres del pueblo han conservado las falbalás⁶⁵ y los encajes, que han

⁶⁵Pieza casi cuadrada que se ponía en la abertura de un corte de la faldilla del cuarto

desaparecido entre nosotros hace mucho tiempo...”⁶⁶. La Expedición Malaspina también nos ha dejado múltiples dibujos de mujeres con su vestimenta típica, entre las que destacan las panameñas, con sus ligeros vestidos de manga corta, sus trenzas y sus joyas. De entre los retratos realizados en esta antigua expedición destaca uno de Juan Ravenet a partir de un apunte de Felipe Bauzá, un tipo humano documentalmente exhaustivo que muestra a la misma modelo de frente y de espaldas [véase fig. 5.2.19]. La sensualidad de estas figuras femeninas de ropajes etéreos como “camisones” se intuye mejor en la imagen “Mujer tendida sobre una hamaca” también realizada por Ravenet [fig. 5.9.7]. Si bien el dibujo reproduce una sensual panameña tendida sobre una hamaca y mirando seductoramente al espectador, lo cierto es que se trata de una mujer imaginaria “dotada de todas las gracias personales” que a modo de chanza presentaron al jefe Vuna de Vavao (Tonga) como la esposa de uno de los oficiales. Vuna saludó con su nariz la imagen, que examinó detenidamente llenándose de admiración, y expresó su deseo de conocer a la modelo y hacerla suya para lo que propuso a cambio cuantas mujeres hiciesen falta, e incluso viajar con la expedición a Europa para encontrar esposa.⁶⁷

Panamá: un edén

La visión negativa del trópico, en el que como se decía anteriormente domina la enfermedad, se mezcla con otra positiva que lo identifica con el Edén. Dada la profusión de imágenes y la extensión de las crónicas, será ésta la visión que prevalecerá en el imaginario del fotógrafo y que transmitirá a sus lectores. Es necesario tener en cuenta que fue en la hermosa isla de Taboga donde, al parecer, pasó más tiempo el fotógrafo, por lo que parece lógico que fuera este mundo tropical lo que mejor llegara a conocer y a plasmar tanto en sus fotografías como en sus crónicas. Con todo, llama la atención que fuera éste, y no el mundo de la capital de Panamá o del istmo, lo que más estudiara y trasladara a sus lectores, si bien el fotógrafo como buen romántico muestra debilidad por la vida sencilla en plena naturaleza. En este sentido, recuérdese por ejemplo las numerosas imágenes y comentarios sobre el campo chileno.

trasero de la casaca.

⁶⁶ MOLLEN [GASPARD THÉODORE MOLLIN], “Viaje a la República de Colombia, o sea a Nueva Granada, el Ecuador y Venezuela, en 1823, 697.

⁶⁷ MALASPINA, “Diario General del Viaje”, en *La Expedición Malaspina, 1789-1794*, tomo II, 203.

Cuando Rafael Castro habla de Taboga y su Isla del Morro, contrapone el mundo civilizado de la compañía de carbones inglesa con el magnífico y fértil paisaje natural en el que vive inmersa la población local en un encantador desorden propio de los tiempos primitivos:

La isla de Taboga es pequeña y pobre pero agradable y pintoresca. Las casas, más bien barracas, son de madera y cañas, medio escondidas entre los mangos y cocoteros que con sus penachos verdes dominan por su altura los demás árboles.

En una islita pequeña unida en la baja marea por una lengua de tierra se halla el establecimiento inglés, depósito de carbón de la compañía de los vapores del Perú y Chile. Las casitas limpias y como construidas en un jardín suizo dicen desde luego que allí habita la civilización y el orden, así como en la población la naturaleza y el amable y encantador desorden de los tiempos primitivos.

El paisaje por lo tanto es muy bello y risueño sólo que ahora es la estación de lluvias y truenos...

*Por esto la vegetación es verdaderamente magnífica y se producen muchos frutos...*⁶⁸

Esta visión edénica está presente en las numerosas imágenes que el fotógrafo toma de la isla. En primer lugar centra su descripción en Taboga y su Morro, la pequeña islita a la que queda unida en bajamar. La imagen ACN000/009/137 subraya la proximidad del Morro a la isla a través del efecto óptico de la perspectiva tomada desde una rocosa línea de playa. En la imagen es claramente visible el establecimiento inglés de carbón al fondo. Sin embargo, el fotógrafo exploró la curiosa topografía de las islas a través de otra imagen más compleja tomada a tan solo unos metros hacia el interior (ABGH000/124/482) [fig. 5.9.8]. Más que una visión puramente topográfica, el fotógrafo presenta al espectador una imagen del lugar y de sus habitantes, que posan sentados junto a sus cabañas y a las altas palmeras de penachos verdes que menciona en sus crónicas. Las maderas tiradas en el suelo, la ropa tendida al fondo y la actitud relajada de los modelos contribuyen a esa

⁶⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, Isla de Taboga, 27 de agosto de 1863, A bordo de la fragata "Triunfo", 3.

descripción de “adorable desorden de los tiempos primitivos” que ensalza el fotógrafo. Una vez más resulta evidente que Castro optimizaba el transporte de su equipo tomando distintas imágenes desde un mismo lugar. La imagen ABGH000/126/532, de la que no se conserva negativo, podría posiblemente ser atribuida al fotógrafo en base a la semejanza con las dos fotografías anteriores. Tomada aparentemente a escasos metros, explora aún más ese desorden de la población indígena (en contraposición al orden del establecimiento inglés, en frente), y la pintoresca arquitectura local. La imagen contó con el interés de *El Museo Universal*, que la publicó en forma de grabado en enero de 1864 [fig. 5.9.9]. Si bien existen otras imágenes de la isla, posiblemente tomadas en las cercanías de las anteriores como ABGH000/123/480 que parece explorar la frondosidad de la exuberante naturaleza tropical, lo que sin duda llamó más la atención de Rafael Castro fueron las poblaciones, tal y como parecen demostrar ABGH000/122/452 y el negativo ACN000/012/213. Si bien ambas imágenes son casi idénticas, existen diferencias que permiten apreciar que se tomaron desde puntos ligeramente distintos y en diferentes momentos del día, tal y como atestigua el nivel de la marea que nos permite identificar unos tablones con un pequeño atracadero en la primera. Mientras esta primera imagen no conserva su negativo, es posible atribuirle al fotógrafo en base a la segunda, muy similar, cuyo negativo (ACN000/012/213) sufrió un importante deterioro en la emulsión después de obtenerse las copias. Algo similar ocurre en las imágenes ACN000/011/193 y ABGH000/124/485, 486-FD1428 [fig. 5.9.10], de la que tampoco se conserva su negativo. Comparadas ambas fotografías, es evidente que las separa un ligero cambio en el punto de vista además de que en la segunda existe un modelo posando junto a un manantial y una casa típica local donde también lo hace toda una familia asomada a un balcón. Dadas las similitudes, parece probable que también esta imagen sin negativo sea obra de Castro. El “paseo” del fotógrafo de la expedición termina con otras imágenes de las poblaciones, como ACN000/011/183 y FD1429 [fig. 5.9.11]. . La última es un ejemplar único del Museo Nacional de Antropología que sin negativo sólo podemos atribuir con dudas al fotógrafo de la expedición. . .

La visión edénica o el regreso a los tiempos primitivos es compartida por otros viajeros coetáneos.⁶⁹ Tal es el caso del médico, diplomático y escritor norteamericano Robert Tomes, quien publica en 1855 su visita a Panamá. Su descripción de la naturaleza

⁶⁹ STEPHEN FRENKEL, “Jungle Stories: North American Representations of Tropical Panama”, *The Geographical Review*, vol. 86, n. 3 (july 1996): 324.

edénica de Taboga es sumamente evocadora; con todo, como el fotógrafo de la expedición, alterna esta idílica visión con opiniones negativas sobre el país:

... Altos cocoteros agitando sus plumas verdes en lo alto se extienden en larga formación liderando el mar y guardan como granaderos emplumados un lado del sendero que conduce al bosque de tamarindos; mientras, al otro lado, sobre la colina, se amontona una gran masa frondosa. La secuoya de gran tamaño y poderío, el mango desplegado con su fruto bermejo; el naranjo con su hoja reluciente, su flor blanca perfumada y su fruto dorado...

[...]

Felices y despreocupados en lo que se refiere al tiempo, nos quedaremos merodeando y pasaremos el día en esta paz y afabilidad. Paseamos sin objetivo sino el gozo que llega espontáneamente; llega con la calidez y suavidad de la atmósfera; llega con el perfume del aire al respirar el aroma de las flores y la fruta dulce; llega con la abundancia de la naturaleza que da sus ricas existencias con mano abierta, haciendo vano el trabajo y alejando el mañana, suaviza las arrugas de la preocupación...⁷⁰

Es importante destacar que, como en el caso de las perlas, Castro describe (con cierta ingenuidad) los (entonces desconocidos) frutos del país pero advierte una vez más que no son del gusto del europeo, desterrándolos de un posible intercambio comercial:

... La vegetación es verdaderamente magnífica y se producen muchos frutos, entre ellos la rica piña, tan conocida, el mamey rojo, que tiene un sabor como a melocotón aunque muy inferior; la palta o por otro nombre aguacate, que es grande, verde y redondo, tiene un hueso grande y duro teniendo entre la piel y el hueso una especie de

⁷⁰ "... Tall cocoa-nut trees, nodding their green plumes high in the air, stretch in long array, fronting the sea, and guard, like so many feathered grenadiers, one side of the path which leads to the tamarind grove; while on the other side, up the hill, there crowds a vast mass of foliage. The redwood of great might and size, the spreading mango with its russet fruit; the orange tree with its glistening leaf, its white perfumed blossom and its golden fruit (...) Happy and careless as to time, we will linger and make a day of it in these ways of pleasantness and of peace. We stroll about with no object but enjoyment that comes unbidden; it comes in the warmth and softness of the atmosphere; it comes in the perfume of the air breathing the aroma of flowers and of mellow fruit; it comes in the bounty of nature that gives it rich stores with an open hand, making labor vain, and in taking away all doubt of the morrow, smoothes the wrinkles of care...". ROBERT TOMES, *Panama in 1855: An Account of the Panama Rail-Road, of the Cities of Panama and Aspinwall, with Sketches of the Life and Character of the Isthmus* (New York: Harper & Brothers Publishers, 1855), 171, 172, <https://archive.org/details/panimain185500tomerich> (consultado el 19 de mayo de 2017)

pasta blanca mantecosa que se come poniéndole un poco de sal o bien haciendo ensalada. Su sabor se parece algo a la almendra y se estima bastante. El mango es muy agradable a la vista pero sabe a resina y tiene un olor fastidioso. El plátano es como el del Brasil y la naranja es inferior a la del Brasil. Con respecto a las frutas dice el padre Blanco, autor de “Flora de las Islas Filipinas”, que a los españoles no les gustaban las frutas de América [...] Puedo asegurar que en lo general las frutas americanas no gustan al europeo...⁷¹

Al negar el atractivo o calidad de estas frutas del país, como en el caso de las perlas, Castro parece rehusar la posible integración de la agricultura panameña en las redes de intercambio comercial internacionales. Para ello, curiosamente, se apoya como en otros casos anteriores en textos de autoridad, en esta ocasión los del padre Francisco Manuel Blanco, autor de la obra más importante de su época sobre la flora de Filipinas.⁷² Una vez más existe una tendencia hacia el uso de otros textos de autoridad con los que ganar credibilidad frente a sus lectores, que además demuestran una amplia documentación.

Para finalizar, resulta tentador establecer comparaciones entre estas fotografías y el conjunto de dibujos de la Expedición Malaspina, que también visitó Panamá cerca de ochenta años antes. Hasta cierto punto, esta comparación evidencia puntos en común, como el interés por la mujer panameña, sus vestidos, sus peinados y sus alhajas [véase figs. 5.9.6 y 5.9.7]. Sin embargo, también existen llamativas diferencias de planteamiento. Quizá lo que más llame la atención sea cómo entre los dibujantes de la Expedición Malaspina dominan las vistas y perfiles de la ciudad de Panamá, perfectamente defendida por sus murallas. La cámara de Rafael Castro, por el contrario, se centrará especialmente en el encanto de primitivas poblaciones locales anónimas. Incluso cuando los dibujantes de la Expedición Malaspina José Cardero y Fernando Brambila plasman la belleza primitiva de la vecina Isla de Naos, con sus bosques frondosos y sus pescadores recogiendo sus redes en la playa, su verdadero objetivo no deja de ser la ciudad de Panamá, cuyo perfil es visible a lo lejos, y el progreso a través de la industria y el trabajo

⁷¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, Isla de Taboga, 27 de agosto de 1863, A bordo de la fragata “Triunfo”, 3.

⁷² FRANCISCO MANUEL BLANCO, *Flora de Filipinas* (Manila: Imprenta de Sto. Tomás por D. Cándido López, 1837).

locales. Sólo la *Vista de la Isla de Naos* de José Cardero⁷³ recoge el perfil de costa, la frondosidad de la vegetación, y la huella de su población a través de la presencia de algunas chozas dispersas y, sobre todo, de las actividades de quienes parecen ser mariscadores, en primer término. También aquí es evidente que se trata de una visión positiva de orden y progreso, pues las playas están transitadas por pescadores en el desarrollo de sus tareas. Las vistas de una gran ciudad desde diferentes perspectivas pero siempre subrayando las murallas e iglesias en medio de un cuidado trazado urbano parecen explorar la red urbana que conformaba la columna vertebral del imperio español en América, que fue al fin y a la postre lo que la Expedición Malaspina trató de analizar durante su viaje. La visión de la población local en el desarrollo de sus tareas habla al espectador de industria y progreso mientras Castro trata de plasmar el encantador estado de abandono.

Esta visión personal, también evidente en su representación de Guayaquil, es incluso reconocible en la bonanza de los campos chilenos de fotografías y crónicas. Por tanto, no se trata sólo de una idealización del trópico, como tampoco lo es de América. Se trata, por el contrario, de una idealización del hombre que vive en contacto con la naturaleza. Los románticos, sensibles e inadaptados a la sociedad en que les ha tocado vivir, rechazan su mundo buscando refugio en otras patrias imaginarias. Así, se idealiza la infancia como también se idealiza la naturaleza, pues ambas representan una edad de oro del hombre. Al igual que el hombre pierde su estado de gracia al abandonar la infancia, también pierde la armonía con el todo según progresa a lo largo de la Historia.⁷⁴ El fotógrafo, que se identifica con el ideal del poeta-niño, afirma en su contestación a Marcos Jiménez de la Espada citando a Victor Hugo: “El amor tiene cosas de niño; las otras pasiones tienen pequeñeces. ¡Despreciemos las pasiones que empequeñecen al hombre! ¡Honremos la que le hace niño!”⁷⁵ En sus crónicas y en sus fotografías, no puede sino representar el mundo a través de ojos “salvajes”, abrazando la verdad y negando toda sofisticación, y de sus propios sentimientos.

⁷³ JOSÉ CARDERO, *Vista de la Isla de Naos, sacada de su inmediata llamada Perico próxima al fondeadero en el Pº de Panamá*, Colección del Museo Naval, Madrid. En: SOTOS SERRANO, *Los pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina*, número de catálogo 300, fig. 303.

⁷⁴ JOAQUÍN MARÍA AGUIRRE ROMERO, “Niño y poeta: la mitificación de la infancia en el Romanticismo”, *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, n. 9 (1998): 3, 4, 16.

⁷⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Carta al Sr. D. Marcos Jiménez de la Espada”, 2, en LÓPEZ-OCÓN, PÉREZ-MONTES eds, *Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898): tras la senda de un explorador*, 201.

La Expedición

Como en casi todas sus crónicas, Rafael Castro no falta a su cita informativa sobre los trabajos realizados por la comisión. Tampoco evita, como es tradicional en las expediciones, dejar constancia del paso de la escuadra por aquellas lejanas aunque familiares aguas.

Como ocurre en muchos dibujos de la Expedición Malaspina, Rafael Castro deja constancia del paso de la escuadra por aguas panameñas, tal y como atestiguan las fotografías ACN000/007/107 de la *Covadonga*, y ACN000/014/242 y ACN000/014/237 [fig. 5.9.12]. La segunda ha sido posiblemente tomada desde las instalaciones portuarias del Morro y en realidad, más allá de la cubierta del buque, explora de manera original la costa de Taboga y su perfil de costa. Por el contrario, ACN000/014/242 ha sido tomada desde el lado opuesto. Es posible que ambas imágenes, tomadas de manera especular, tuvieran en conjunto algún interés en particular para los marinos. Hay que recordar que la colaboración entre artistas y marinos era casi tradicional en este tipo de expediciones y, de hecho, Rafael Castro se prestó a trabajar para Pinzón tal y como se verá más adelante con motivo de la visita a las Islas de Chincha, así como en otras ocasiones. En cuanto a la primera imagen, se trata de una visión típica en los viajes de exploración y su importancia queda manifiesta en el intenso trabajo de retoque que es bien visible en las copias (ABGH000/123/477, 478 y FD1401) y en el hecho de la imagen fuera publicada por *El Museo Universal* [fig. 5.9.13]. Estas imágenes de la *Resolución* y la *Triunfo* frente a la isla de Taboguilla servían para no sólo para retratar los buques, para dejar constancia de su paso por aquellos lejanos mares... sino que celebraban las propias expediciones.

En cuanto a sus crónicas, si bien en general suele anticipar el éxito de la expedición, es importante destacar que en este caso señala por el contrario su preocupación por la marcha de los acontecimientos y busca el apoyo de la opinión pública para superar los importantes obstáculos que les impiden avanzar en su cometido. El fotógrafo da noticias sobre las actividades de sus compañeros: Juan Isern y Manuel Almagro, que se encuentran en Lima, y que han visitado, entre otros, Cuzco; Marcos Jiménez de la Espada se dirige a visitar puertos de centro América. Tras esta breve introducción, Castro reafirma las buenas intenciones de todos los componentes de la

comisión en cada uno de sus ramos pero se lamenta de la mala organización del viaje. Apunta directamente a la falta de cooperación de la Marina y se ve en la necesidad de explicar que el objetivo de su acusación pública no es otro que buscar remedio para conseguir finalmente el éxito de su misión. De manera elocuente exculpa a sus compañeros que han conseguido mantener viva su misión gracias a su constancia y fortaleza de cuerpo y espíritu:

... Lástima es que tengamos que hacer nuestras excursiones con tanta precipitación y con tantos obstáculos y sin que sea inmodestia, si no fuera por el deseo de todos los de la comisión, su constancia y fortaleza de cuerpo y espíritu, ya hubiéramos desmayado y vuelto a esa con la noticia de ciertos sujetos que sería bueno que hubieran venido y juzgasen que las cosas no son como uno se figura sino como son en realidad; digo esto porque se piden muchos animales vivos que aunque algunos se adquirieran no es posible llevar en un buque de guerra, en donde la ordenanza y la voluntad tal vez se oponen por falta de instrucciones explícitas.

Consigno esto para que, si es posible, en esa se trate de poner los medios para que a la vuelta se faciliten medios y órdenes para llevar lo que algunos desean y cuya conducción encuentra dificultades invencibles.

[...]

Esta manifestación que hago, que algunos tal vez juzguen inoportuna, yo en mi pobre juicio la creo necesaria para que se vea nuestra intención y nuestros deseos, que no son sino llevar el mayor número de objetos y de datos en bien de los adelantos de nuestra noble nación y que si nuestros esfuerzos no se ven coronados no será por falta de haber puesto de nuestra parte todos los medios de conseguir el mayor resultado posible sin que se culpe a nadie si hubiese desaciertos...⁷⁶

⁷⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, Isla de Taboga, 27 de agosto de 1863, A bordo de la fragata "Triunfo", 5-6.

Conclusiones

Todo apunta a que las fotografías de Panamá fueron realizadas por el fotógrafo durante su primera estancia. Casi todas las imágenes pueden ser atribuidas a Rafael Castro, a excepción de dos sobre soporte secundario que con certeza proceden de un estudio comercial, quizá el de la familia Herbruger, activa por aquellos años en Panamá.

. Las realizadas en Ciudad Colón o Aspinwall, posiblemente entre las más antiguas que se conservan de esta ciudad, fueron tomadas quizá en las proximidades de la estación de ferrocarril, punto al que llegó Castro junto al resto de la comitiva. Las imágenes, que exploran un área popular de la ciudad, ilustran el método de trabajo del fotógrafo, que optimiza el transporte de su equipo realizando múltiples imágenes desde un mismo lugar.

La ciudad de Panamá, a diferencia de la Expedición Malaspina, está poco representada. Mientras la famosa expedición del XVIII parece retratar cada una de las ciudades del imperio español en América desde el punto de vista de sus logros a través de una imagen de orden y de la presencia de edificios como iglesias o entidades oficiales, emblemas de civilización, las fotografías parecen reflejar la visión personal de Castro. En la ciudad de Panamá se centra exclusivamente en la catedral y en la plaza de Santa Ana, posiblemente dos entidades que le interesan personalmente. Si por una parte sabemos del interés del fotógrafo por las iglesias, que fotografía y comenta en sus crónicas, por otro abundan en su obra las imágenes de los rincones de la vida popular. En Panamá, las imágenes contribuyen además a la visión de abandono que todos los comisionados compartieron.

Como en otros lugares, el fotógrafo también comenta y fotografía a las mujeres panameñas. A pesar del carácter políticamente incorrecto que puedan tener este tipo de comentarios en nuestros días, la mujer fue un tema recurrente entre los escritores viajeros, en su gran mayoría varones. La mirada del siglo XIX es todavía fundamentalmente masculina. Posiblemente las imágenes de tipos femeninos también deben relacionarse aquí con el componente racial y con el determinismo biológico que parece dominar las opiniones del fotógrafo. Así, Castro define Panamá como un lugar decadente, culpando de ello a una élite blanca que parece haber degenerado en contacto con el trópico. Sin embargo, como ocurre en otros escritores de la época, esta visión de los peligros del trópico, tanto morales como físicos, se combina con otra que identifica estas fértiles islas

con el Edén. Así, al contrario que sus compañeros y que la narrativa oficial del viaje, crónicas e imágenes también definirán Panamá como un lugar primitivo y encantador. Esta será la perspectiva que dominará el discurso del fotógrafo, y que éste transmitirá a sus lectores a través de *El Museo Universal*. Esta identificación del campo con la sencillez y la paz de espíritu, esta relación naturaleza-edén, aparece en varios lugares en la obra del fotógrafo.

Rafael Castro también plasmará en unas tradicionales composiciones el paso de la escuadra por aguas panameñas, e informará nuevamente a sus lectores sobre los progresos de la comisión. Al contrario que en otras ocasiones, no augura el éxito de la expedición sino que denuncia ante la opinión pública los defectos de diseño del proyecto y la falta de colaboración de la Marina con vistas a hallar una solución que les permita cumplir con su misión.

... Largo fuera de enumerar tantos adelantos, que repito veo con alegría y con dolor, porque desearía verlos en nuestra España; necesitamos convencernos de que si fuimos, hoy no somos nada; que aunque progresamos es a paso de galera; y, en fin, de otra multitud de consideraciones que dejo por ahora en el tintero...¹

Rafael Castro y Ordóñez, *El Museo Universal*

Capítulo 5.10

*California*²

Introducción

La corta estancia de Rafael Castro en California generará una veintena de fotografías de temática variada y tres cartas públicas que aparecerán publicadas en *El Museo Universal*. A pesar de la escasa producción, esta etapa del viaje es extremadamente interesante. El discurso pan-hispanista se verá roto y reemplazado por otro de distinta naturaleza. En cuanto a los Estados Unidos, aparecen bajo un prisma muy distinto al del resto de los territorios americanos recorridos como un moderno Eldorado. Por su parte, las imágenes mostrarán un discurso asimismo novedoso. Se trata de temas distintos, y el propio discurso se verá quebrado prestando voz a los tipos humanos retratados. En lo que se refiere al patrón de circulación de las fotografías, como se verá, resulta extraordinario en el contexto de la expedición debido a la estrecha colaboración

¹ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, *El Museo Universal*, 29 de octubre de 1863", 54.

² Las investigaciones realizadas han sido publicadas como parte de los requerimientos académicos del Programa de Doctorado en Historia e Historia del Arte y el Territorio de la UNED en el que se encuentra inscrita esta tesis. Véase: SARA BADIA-VILLASECA, "Las fotografías de California de Rafael Castro y Ordóñez, miembro de la Expedición Científica del Pacífico (1862-1866): discurso y circulación", *Asclepio*, vol. 68, n. 2 (2016): p. 153, doi: 10.3989/asclepio.2016.25

con un “corresponsal” local. Como en otros lugares, la misma producción de Rafael Castro, en este caso fértil, se verá complementada con un *corpus* paralelo de imágenes comerciales locales.

La llegada a California

La travesía a California no destaca por ningún acontecimiento especial, excepto el empeoramiento del estado de salud del naturalista Fernando Amor y Mayor. Conforme al diario de Martínez y Sáez, el expedicionario empeoró a partir del día 21 de septiembre, y comenzaron a velar al enfermo cinco días después.³

Por lo demás, se trata de una travesía larga y monótona.⁴ En esta etapa del viaje el autor comenta con vehemencia el impacto negativo que produce en los hombres la larga navegación, lo que permite adivinar un empeoramiento en su estado de ánimo:

... El mar, en una navegación larga, quita las fuerzas, tanto físicas como intelectuales; puede hacer de hombres civilizados salvajes, pues todos los días se ve lo mismo... los caracteres se agrían y el fastidio gana al espíritu, sin que ni la lectura ni las reflexiones calmen el estado nervioso que se apodera de los individuos.

Los que han escrito sobre el mar, los que tan bellas y poéticas descripciones nos han dado, no han sido grandes navegantes [...] La única abstracción en el mar es el cielo, que el marino mira pidiéndole vientos favorables, y que el viajero mira por distraerse, ya con las nacaradas nubecillas del alba, ya con las nubes blancas y fantásticas que cambian de formas...

³ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 146.

⁴ “Después de cuarenta y cuatro días hemos echado el ancla en este puerto [...] Deseosos nos hallábamos de pisar la tierra y de poder dar expansión a nuestros desfallecidos estómagos con alimentos más confortables y agradables que la dura galleta, el garbanzo y la hermana judía [...] Con semejante sistema nutritivo y la monotonía de los días que se sucedían simétricos... nuestras conversaciones estaban casi agotadas...” En: RAFAEL CASTRO Y ORDÓNEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 27 de octubre de 1863”, *El Museo Universal*, 31 de enero de 1864, 35.

Es lo único que distrae, pero es una distracción demasiado melancólica para muy continuado...⁵

La llegada al puerto de San Francisco se desarrolla en medio de la bruma, un hecho nada extraordinario del que Rafael Castro y Ordóñez nos ha dejado una poética descripción:

... Tuvimos el día de nuestra llegada una fuerte niebla [...] que hace imposible el penetrar por la estrecha boca del puerto. Este, para mayor ornato, tiene unos bajitos con los que puede destrozarse el buque, como le ha sucedido a la corbeta rusa “Novik” [...] En los brazos de Morfeo me hallaba en la... mañana de nuestra llegada, cuando me despertó el ruido de la corneta, el tambor, las campanas y el pito de la máquina, conociendo por este popurrí que debíamos estar rodeados de niebla, y para evitar una colisión... era por lo que se movía tal escándalo [...] La niebla... permitió ver... un buque... que parecía revelarse sobre la atmósfera. Del mismo modo que se revela en uno de mis clichés, se dibujó su alta envergadura... y luego se vieron los detalles [...] El sol principió a romper la niebla y principiamos a distinguir... una cadena de altas y áridas montañas y... entramos en este espacioso y magnífico puerto natural...⁶

La primera impresión de los comisionados combina la admiración por el desarrollo de la ciudad de San Francisco con un cierto “choque cultural”. “Llama la atención lo grande del puerto, así como lo hermoso de algunos edificios y lo numeroso de los barcos”-explica Martínez y Sáez.⁷ Sin embargo, a Rafael Castro la ciudad también le “pareció triste, de un color gris, sin arboledas y sin poesía”, y relaciona su desarrollo no ya con el “espíritu del siglo, regenerador del mundo” sino con “la ambición y codicia de nuestra pobre humanidad, tan deseosa de gozar sin trabajar”, es decir, con el singular fenómeno de la “Fiebre del oro”.⁸

⁵ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: A bordo de la fragata de guerra *Triunfo* en la mar a 1º de diciembre de 1863”, *El Museo Universal*, 3 de abril de 1864, 109.

⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 27 de octubre de 1863”, 35.

⁷ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 147.

⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 27 de octubre de 1863”, 35.

A pesar de su ambivalencia, Castro aprovechará su estancia en California (y posteriormente en la ciudad de Nueva York) para realizar una serie de comentarios que le permitirán desarrollar un discurso crítico sobre España, hablar de su declive y de la necesidad de regeneración, lo que se encuentra en claro contraste con las ideas panhispanistas que hasta entonces había venido defendiendo en sus cartas públicas. Entre las razones para este cambio de actitud podría encontrarse su estado melancólico, fruto de largos meses de navegación y del impacto que el estado de salud de su compañero Fernando Amor y Mayor le habría causado.

La muerte de Fernando Amor

Francisco de Paula Martínez y Sáez también detalla en su diario personal cómo los mandos militares demandaron el inmediato desembarco del enfermo a su llegada al puerto norteamericano:

... Salté a tierra después de almorzar [...] Después de varias diligencias para procurar habitación para el enfermo, pues apenas anclado el barco ya había empezado a exigir el Comandante que se sacase [...] A las 10 me fui a bordo, velando al enfermo hasta muy tarde [...] Llevamos a Amor a tierra. Fue sacado en una camilla por una porta y colocado en un bote grande. Le acompañamos Lora, Derqui, Castro, Puig y yo. Pasé mal rato, pues Amor había entregado, al salir, su dinero y alhajas a Lora, faltando con esto a la amistad que nos teníamos...⁹

El enfermo fue ingresado en el French Hospital, una sociedad médica que se había desarrollado en San Francisco por iniciativa francesa¹⁰. Según comenta el fotógrafo, el

⁹ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 147-148.

¹⁰ Como comenta Miguel Ángel Puig-Samper en su artículo sobre la Comisión Científica en California, el French Hospital, uno de los más antiguos del estado, había surgido en 1851 como iniciativa del periodista Etienne Derbec y la sociedad de socorro que logró organizar con la ayuda de algunos compatriotas. La Société Française Mutuelle de Bienfaisance respondió así a las necesidades de cerca de 20.000 emigrantes franceses atraídos por la fiebre del oro muchos de los cuales quedaron pronto en una situación de desamparo. Véase: MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, "La Comisión Científica del Pacífico en California", *Cuadernos de la Escuela Diplomática*, n. 50 (2014): 109.

hospital disponía de habitaciones ventiladas, mobiliario apropiado para los enfermos y excelentes facultativos: era “un pequeño modelo digno de imitarse”¹¹. Durante su estancia en la ciudad las visitas al enfermo se sucederían, hasta que el jefe en funciones de la expedición, que no era otro que Francisco de Paula Martínez y Sáez en ausencia de Patricio María Paz y Membiela, que había regresado a España, debe tomar la decisión de “disponer que se hiciese algo”¹², dejando al enfermo al cuidado de un marinero y acompañado por los miembros de la escuadra. Es entonces cuando el naturalista y el fotógrafo se dirigieron a visitar las minas de oro y los bosques de secuoyas gigantes del interior de California.

Estas circunstancias, que sin duda afectaron anímicamente al fotógrafo, contrastan dramáticamente con la vida social de los miembros de la escuadra durante aquellos días. Asistieron a una función de teatro y música, cuyo programa se conserva en el diario de Martínez y Sáez. Se representó *Borrascas del corazón*, obra de corte sentimental de Tomás Rodríguez Rubí, poeta y dramaturgo de corte costumbrista, académico y político que ocuparía la última cartera de Ministro de Ultramar de Isabel II.¹³ En cuanto al magnífico baile, que tuvo lugar algunos días más tarde, aparece recogido con detalle en el *Daily Alta California*, uno de los principales periódicos de la ciudad de San Francisco:

..... *El baile ofrecido anoche en el Platt's Hall por los españoles residentes en San Francisco a los oficiales del buque de guerra español en puerto fue magnífico. Todos los suelos fueron cubiertos con tela y las paredes y los techos decorados con banderas, guirnaldas y flores. Varios lemas de bienvenida a los oficiales españoles, uno de ellos particularmente apropiado, fueron dispuestos sobre las paredes. El almirante es el Sr Pinzón, descendiente por línea directa del Pinzón que hizo el nombre famoso al animar, ayudar y acompañar a Colón. El lema decía: Isabel I mandó a un Pinzón a descubrir la América; Isabel II mandó a otro Pinzón a conquistar corazones en ella. (Isabella I mandó un Pinzón a descubrir América; Isabella II mandó otro Pinzón a conquistar). Las banderas americana y española se mostraron juntas en la cabecera de la sala. Estuvieron presentes oficiales navales de buques de guerra españoles, rusos y norteamericanos, oficiales del ejército norteamericano, cónsules extranjeros en traje diplomático,*

¹¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 27 de octubre de 1863”, 37.

¹² MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 148.

¹³ PUIG-SAMPER, “La Comisión Científica del Pacífico en California”, 109.

*funcionarios federales, estatales y municipales, civiles y una multitud de damas. Los bordados se medían por metros y los diamantes por puñados [...] Se hablará mucho tiempo de este baile como el más magnífico dado nunca en San Francisco...*¹⁴

La solemnidad del acontecimiento descrito por el periódico norteamericano contrasta enormemente con los comentarios de Castro.¹⁵ Pero lo cierto es que los bailes ofrecidos a la escuadra, que aparecían reflejados en la prensa,¹⁶ constituyen un importante vehículo de comunicación de la expedición, aunque con frecuencia fueron utilizados, como en este caso, como pretexto para expresar públicamente la desconfianza que la escuadra despertaba en los distintos países americanos que visitó. La extensión del artículo, junto a la descripción de la decoración del lugar y la ostentación de lujo, dan idea de la importancia del evento, al que concurren gran número de personalidades civiles y militares. Pero lo más interesante del artículo es, sin duda, el lema escogido por el periodista, “Isabel I mandó a un Pinzón a descubrir la América; Isabel II mandó a otro Pinzón a conquistar corazones en ella,” que aparece mal traducido al inglés afirmando que “Isabella II mandó otro Pinzón a conquistar”. El lema es, sin embargo, corregido en la edición del día siguiente¹⁷, que recorre uno a uno todos los eslóganes utilizados en el baile. La desconfianza que expresa veladamente la prensa norteamericana parece razonable si tenemos en cuenta las noticias que se publicaban casi simultáneamente en la

¹⁴ “... The ball given last night at Platt's Hall by the Spanish residents of San Francisco to the officers of the Spanish man of war now in the harbor was a magnificent affair. All the floors were covered with canvas, and the walls and ceilings were ornamented with flags, garlands and flowers. Various mottoes of welcome to the Spanish officers were placed on the walls, and one was peculiarly appropriate. The Admiral is señor Pinzón, a lineal descendant of the Pinzón who first made the name famous by encouraging, assisting and accompanying Columbus. The motto was: “Isabel I mandó a un Pinzón a descubrir la América; Isabel II mandó a otro Pinzón a conquistar corazones en ella.” (Isabella I sent one Pinzón to discover America; Isabella II sent another Pinzón to conquer there). The American and Spanish flags were displayed together at the head of the hall. Naval officers from the Spanish, Russian and American men of war, American army officers, foreign consuls in diplomatic costume, Federal, State and City officers, civilians and multitude of ladies were present. Point lace was there by the square yard and diamonds by the handful [...] The ball will long be spoken of the most brilliant ever given in San Francisco...”. En: ANÓNIMO, “The Spanish Ball”, *Daily Alta California*, 17 October 1863, consultado el 27 de noviembre de 2015, <http://cdnc.ucr.edu/cgi-bin/cdnc?a=d&d=DAC18631017.2.12.2&dliv=none&e=-----en--20--1--txt-txIN-----1>. Véase también: ANÓNIMO, “More of the Spanish Ball”, *Daily Alta California*, 18 October 1863, consultado el 27 de noviembre de 2015, <http://cdnc.ucr.edu/cgi-bin/cdnc?a=d&d=DAC18631018.2.4&dliv=none&e=-----en--20--1--txt-txIN-----1>

¹⁵ “... Los residentes españoles, como siempre, nos han obsequiado con un bonito baile, dado en honor del general, que a todos agradó por su finura y cortesía; todos asistieron menos los jefes de los buques por quisquillas, que no son del caso referir por de poca entidad.” En: RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California”, *El Museo Universal*, 29 de octubre de 1863”, 54.

¹⁶ ASSOCIATED PRESS, “Telegraphic News-From Central America”, *Evening Star*, 7 September 1863, consultado el 27 de noviembre de 2015, <http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83045462/1863-09-07/ed-1/seq-1/#date1=1863&index=1&rows=20&words=Spanish+squadron&searchType=basic&sequence=0&state=&date2=1863&proxtext=spanish+squadron+&y=18&x=17&dateFilterType=yearRange&page=1>

¹⁷ ANÓNIMO, “More of the Spanish Ball.”

América española, y que ponían de manifiesto los fines políticos de la expedición y el peligro que suponía la política de los Estados Unidos para las antiguas colonias:

... La expedición naval enviada al Pacífico por el ministerio O'Donnell... va produciendo en los pueblos de Hispanoamérica el mejor efecto, en cumplimiento de los grandes fines a los cuales presidió desde luego esa idea altamente patriótica y benéfica para todos los pueblos de la gran familia hispana. Protección a los españoles, fraternización con todos los hispano-americanos [...] El gran paso para todos estos pueblos está dado y este paso no es otro que el de la Expedición [...] La Elección del general Pinzón es el complemento de esa grande idea...

Todo indica ya el no lejano establecimiento de una vasta confederación hispano-americana bajo el protectorado de la España, libre y espontáneamente aceptada [...] La próxima instalación del cable eléctrico a través del Atlántico va a facilitar... esa obra magna de la política hispano-americana, regeneradora del Nuevo Mundo en el orden de las ideas [...] Lo que está pasando y aún pasará en México, lo que sucede en los Estados Unidos, la conducta reciente del gobierno de Washington con el de la república mexicana... todo contribuye hoy a que los pueblos y los gobiernos hispanoamericanos se persuadan...de que nada tienen que temer y todo lo tienen que esperar de la España. Esta gran verdad encierra en sí el germen de la salvación y de la prosperidad para las repúblicas hispanoamericanas. La expedición naval se encamina ya a la realización de esa grande obra moral y política...¹⁸

Artículos periodísticos publicados en otros países ponen de relieve la importancia de este tipo de eventos, sus gestos y sus palabras. Casi simultáneamente un artículo de *La Gazeta de Puerto Rico* describe el baile ofrecido por los residentes españoles en Valparaíso, así como todos sus brindis. El primer brindis, que ofrece el embajador de España, Salvador de Tavira, da idea del carácter simbólico de estas celebraciones:

¹⁸ ANÓNIMO, "Chile", *La Gazeta de Puerto Rico*, 11 de agosto de 1863, http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/2013201074/1863-08-11/ed-1/seq_4/#date1=1836&index=18&rows=20&words=Pinzon+Pinz%C3%B3n&searchType=basic&sequence=0&state=&date2=1922&proxtext=Pinzon&y=13&x=12&dateFilterType=yearRange&page=1 (consultado el 27 de noviembre de 2015)

... Señores: ... *Era preciso estar muy postrado para dejar de solemnizar con mi presencia la idea que se ha tenido con este banquete, cual es la unión de Chile con España. Sí, señores, somos hermanos y la felicidad de este país nos es tan cara como la nuestra propia...*¹⁹

Por otra parte, la prensa norteamericana recogió detalladamente no sólo la llegada de los buques de guerra a las costas californianas sino sus características y los nombres de sus principales oficiales.²⁰ Los buques pasan así, como los bailes oficiales, a proyectar la imagen de una España fuerte y moderna, actuando como un importante instrumento de propaganda de la expedición. Hay que recordar que la expedición tenía entre sus principales objetivos, precisamente, la difusión de esa propaganda.

A su regreso del interior de California, Rafael Castro y Francisco de Paula Martínez y Sáez conocerían la triste noticia del fallecimiento de su compañero y su enterramiento, por mediación del arzobispo (que era español), en el Calvary Cemetery, entonces el principal cementerio católico de la ciudad²¹. Si bien el naturalista se remite a comentar fríamente los hechos en su diario, Castro se muestra sinceramente conmovido ante los acontecimientos, rindiendo tributo a su compañero, convertido en “mártir de la ciencia”, a través de las páginas de *El Museo Universal*:

... *No todo son observaciones sobre los países que recorreremos, no todo son glorias, también tenemos nuestros dolores morales. A nuestra llegada a este puerto el estado de nuestro compañero, don Fernando Amor y Mayor, nos infundía serios cuidados; las fiebres intermitentes... y los cambios de climas... habían reducido su cuerpo a la mayor postración. Martínez y yo velamos a su cabecera las noches alternándonos y secundados por el esmero y amistad del dignísimo facultativo de la*

¹⁹ ANÓNIMO, “Parte no oficial.- Banquete hispano-chileno”, *Gazeta de Puerto-Rico*, 17 de septiembre de 1863, <http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/2013201074/1863-09-17/ed-1/seq-3/#date1=1863&index=8&rows=20&words=Pinzones&searchType=basic&sequence=0&state=&date2=1863&proxtext=Pinzon&y=18&x=20&dateFilterType=yearRange&page=1> (consultado el 27 de noviembre de 2015)

²⁰ ANÓNIMO, “City Items.- Arrival of a Spanish Man-of-War”, *Daily Alta California*, 29 September 1863, <http://cdnc.ucr.edu/cgi-bin/cdnc?a=d&d=DAC18630929.2.2&dliv=none&e=-----en--20--1--txt-txIN-----1> (consultado el 27 de noviembre de 2015) y ANÓNIMO, “City Items.- Arrival of another Spanish Frigate”, *Daily Alta California*, 10 October 1863,

<http://cdnc.ucr.edu/cgi-bin/cdnc?a=d&d=DAC18631010.2.2&dliv=none&e=-----en--20--1--txt-txIN-----1> (consultado el 27 de noviembre de 2015)

²¹ El cementerio fue eliminado en la década de los años cuarenta del siglo XX y muchas de las tumbas fueron trasladadas al Holy Cross Catholic Cemetery. Aparentemente los restos de Fernando Amor y Mayor aparecen trasladados a este nuevo cementerio. Véase: Holy Cross Cemetery, FIND A GRAVE, consultado el 18 de diciembre de 2015, <http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GSln=mayor&GSIman=1&GScid=8038&GRid=105442486&>

fragata señor José Pérez Lora [...] Llegado que habíamos el 9 del corriente y enterados de que la mejor casa de curación es la de la sociedad francesa, se determinó trasladarle a ella, pues el ruido de las faenas de un buque de guerra no era el más favorable para su estado [...] Los primeros días pareció tener alivio con la comodidad, aseo y excelente estado en que está montada esta casa, que presenta el aspecto más risueño y encantador. Todos los días le visitábamos y conocíamos su declinación, aunque creíamos duraría algunos días; en esta le recomendamos a nuestro compañero señor de Puig y al doctor Lora, pues teníamos necesidad de hacer una expedición... luchando entre el deber de nuestra misión y la inclinación y deber de nuestra amistad [...] Pueden Uds figurarse nuestro sentimiento al saber a nuestro regreso que había fallecido el 21 de una fiebre perniciosa [...] La tristeza está en nuestros corazones, considerando la desgracia de nuestro buen compañero... que... colocaremos entre los mártires de la ciencia [...] La vista que acompaña de la casa de salud francesa es un tributo a su memoria que he sacado para recuerdo, pues se ve la ventana de su habitación...²²

La importancia del acontecimiento es evidente si se considera además que la imagen apareció efectivamente reproducida en forma de grabado en madera junto a la carta en *El Museo Universal* [fig. 5.10.1]. Rafael Castro también comenta públicamente el suicidio del segundo comandante de la *Resolución*, acontecimiento que sin duda debió causar un gran impacto entre los miembros de la escuadra, pues también aparece citado en la carta que el guardiamarina Bustamante y Quevedo le envía a su madre desde Panamá.²³ La carta, de hecho, alude al fallecimiento de varios miembros de la escuadra. El extraordinario espacio dedicado a la muerte, fundamentalmente de su compañero, sugiere un sentimiento de melancolía y preocupación por parte del artista de la expedición, y confirma sus cambios de estado de ánimo, de los que ya se ha hablado en el capítulo anterior. Dicho estado de ánimo melancólico parece corroborarse en las últimas líneas de esta carta:

²² CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 27 de octubre de 1863", 36-37.

²³ AMN, Campaña del Pacífico, Cartas del guardia-marina don Joaquín Bustamante y Quevedo, años de 1862 a 1867, signatura 1412-000. JOAQUÍN BUSTAMANTE Y QUEVEDO a su madre describiendo la muerte de varios componentes de la escuadra y su estancia en California, Panamá 17 de noviembre de 1863.

*... Ya pueden Uds ver por estas dos desgracias cómo estaremos nosotros, viajeros de afición e improvisados marinos. Nuestros compañeros... se han evitado estos crueles tragos de ver faltar a sus compañeros [...] Pidan Uds a Dios que no se queden las nuestras [vidas] por estas latitudes, que... nada llena nuestros corazones como la idea de avistar la farola de Cádiz...*²⁴

Al partir de California, el fotógrafo volverá a encomendarse al cielo y a incidir sobre su estado de ánimo:

*...Bajo la triste impresión del fallecimiento de nuestro compañero don Fernando Amor... entramos de nuevo en la fragata... para salir el Día de todos los Santos. Ellos nos presten su ayuda y protección hasta pisar las playas de nuestra patria que, por cierto, lo deseamos, no tanto por los temporales y borrascas del mundo físico sino por las del mundo moral, que tienen rachas más duras y no basta ponerse a la capa...*²⁵

Quizá la melancolía, combinada con el cansancio de la navegación, contribuyera a un cambio en el discurso pan-hispanista. Sin embargo, la mirada dirigida al progreso y el desarrollo de un discurso regeneracionista debe relacionarse con importantes relatos de viajes de la época y con lo que se ha identificado como una expresión del Romanticismo español.

Una “voz romántica”

... Todas las nacionalidades tienen aquí cabida; es un pueblo cosmopolita [...] todos se entienden, todos tienen su culto, sus templos, creencias diferentes, y todos viven y progresan en armonía perfecta. Esa creencia de que pueblos constituidos bajo este

²⁴ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 27 de octubre de 1863”, 37.

²⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: A bordo de la fragata de guerra *Triunfo* en la mar a 1º de diciembre de 1863”, 109.

sistema son el desorden cae por su base al ver la seguridad individual garantida por la buena fe solamente, no por las barras y los cerrojos [...] pues las verdaderas gendarmerías son la honradez y el trabajo; guardia segura a la que se debe guiar a los pueblos, ilustrándolos y protegiéndolos para su perfeccionamiento. No dejarán algunos “hombres-ostras” de esas latitudes de sonreírse al leer mis disertaciones bajo pretexto de cartas, pero me tranquiliza el saber que digo la verdad y mis impresiones tal cual me las inspiran los pueblos... que visito, y sólo desearía poder expresarlas cual las siento, para bien de mi patria, que tanto lo necesita...²⁶

Rafael Castro utiliza en sus cartas desde California el género de la literatura de viajes como un instrumento para la regeneración de España. “La verdad” como recurso clásico en la literatura viatica, sobre el que vuelve en varias ocasiones en busca de autenticidad y autoridad en sus escritos, sirve también al fotógrafo para trasladar “la verdad” de España a sus compatriotas. El viaje se contrapone al aislamiento de la península (“los hombres-ostras”), se convierte en una experiencia privilegiada que permite al autor hallar la verdad no tanto sobre los lugares que visita sino sobre su propio país.

... Largo fuera de enumerar tantos adelantos, que repito veo con alegría y con dolor, porque desearía verlos en nuestra España; necesitamos convencernos de que si fuimos, hoy no somos nada; que aunque progresamos es a paso de galera; y, en fin, de otra multitud de consideraciones que dejo por ahora en el tintero...²⁷

No se trata, sin embargo, de algo excepcional; Rafael Castro demuestra su pertenencia a una época, el Romanticismo, y posiblemente también su conocimiento de la literatura de viajes y más concretamente de la realizada durante las décadas centrales del siglo XIX en España. Por ejemplo, la emblemática obra *Los viajes de Fray Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y las orillas del Rhin* (1842-43) de Modesto Lafuente fue re-publicada en 1861, un año antes de la partida de la expedición, lo que sugiere una cierta

²⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 27 de octubre de 1863”, 36.

²⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 29 de octubre de 1863”, 54.

vigencia. En contraposición a los viajeros extranjeros en España, contra cuya visión idealizada se alzarían durante varias generaciones, los autores de viajes españoles desarrollarán un discurso muy distinto. Su búsqueda de la verdad les llevará a descubrir su propio país, cuya imagen real y verdadera alejada de los tópicos (aunque posiblemente interesada) tratarán de difundir. Con todo, en muchos casos viajarán fuera de España, pero aun así su experiencia les permitirá conocer mejor la situación de su propio país. Así, los viajeros españoles más allá de nuestras fronteras registrarán sus observaciones sobre las tierras y ciudades que recorren, pero al describir la economía, política o cultura subrayarán lo que tienen de expresión de una sociedad moderna.²⁸ No se trata, por tanto, de un Romanticismo nostálgico. Los románticos españoles buscarán en otros países más desarrollados la civilización y la modernidad como inspiración para la regeneración de España.²⁹ Si bien los extranjeros, desde su vida acomodada, podían evocar un pasado orientalizante en España, la misma imaginación “trasladaba también a los viajeros españoles desde su presente problemático hacia la civilización moderna occidental, resultado del progreso social y político al que aspiraban”³⁰.

Para Rafael Castro este viaje a “la verdad” de España resulta, contradictoriamente, un objetivo más tangible que conocer realmente los países que visita. La breve estancia en tierras americanas le hace lamentarse del conocimiento superficial que allí adquiere, asunto sobre el que vuelve una vez más en tierras de California, y que permite constatar la desilusión del artista fotógrafo sobre el proyecto:

...Pero dejemos esto en el fondo... y diré algo de lo que no haya hablado en mi última sobre California, donde sólo hemos permanecido veinte días, corto tiempo para hacer apreciaciones exactas, pues como dice Balmes en su “Criterio”; “La razón y la experiencia enseñan que para formar cabal concepto de una pequeña comarca y poderla describir tal cual es bajo el aspecto material y moral es necesario estar familiarizado con la lengua, pasar allí larga temporada, abundar en relaciones, estar en trato continuo sin cansarse de preguntar y observar. No creo que haya otro medio de adquirir noticias

²⁸ LUIS FEDERICO DÍAZ LARIOS, “Viajeros costumbristas en Francia (en torno a los Viajes de Fray Gerundio)”, en FRANCISCO LAFARGA ed., *Imágenes de Francia en las letras hispánicas* (Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989), 453, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs664> (consultado el 16 de diciembre de 2015).

²⁹ LUIS FEDERICO DÍAZ LARIOS, “La visión romántica de los viajeros románticos”, acta del congreso Romanticismo 8: Los románticos teorizan sobre sí mismos, Bolonia, 2002, 95.

³⁰ DÍAZ LARIOS, “La visión romántica de los viajeros románticos”, 95.

exactas y formar acertado juicio; lo demás es andarse en generalidades y llenarse la cabeza de errores e inexactitudes,” etc, etc. Diez y seis meses vamos a cumplir en nuestro viaje y en su mayor parte hemos estado siempre navegando [...] apenas habremos hecho sino... orientarse de [sic] las poblaciones, aprender el sistema monetario [...] Sólo con esto hay para emplear los diez y los veinte días que pasamos en cada punto; mas apenas ha hecho uno su conocimiento con los hombres entendidos del país, y estos le han indicado los puntos dignos de visitarse y recoger noticias, cuando sin esperarlo lo embalan a uno en el barco...³¹

La alusión a *El Criterio* del filósofo y teólogo Jaime Balmes (Barcelona, 1810-1848) nos parece significativa. Obra fundamental del escritor, popularmente considerado artífice de una “filosofía del sentido común”, dedica varias páginas a la búsqueda de la verdad. Para el fotógrafo, por tanto, pareciera que la organización no tenía lógica, y que el proyecto no podía arrojar ninguna certeza o, en otras palabras, era inútil como instrumento para la obtención de conocimiento. El fotógrafo condena el proyecto como fallido.

Con todo, Rafael Castro describe California como un modelo de progreso. Como entre los viajeros Modesto Lafuente o Ramón Mesonero Romanos, abundan los comentarios sobre los servicios públicos, la organización del comercio o la explotación de los campos.

Lo primero que le llama la atención son las compañías de bomberos, de las que se conserva dos imágenes fotográficas que posiblemente fueron adquiridas a través de un fotógrafo local (ACN003/066/352, ACN003/070/355) [figs. 5.10.2 y 5.10.3]³². La primera imagen muestra la Broderick Engine no. 1 y el edificio de la histórica estación de bomberos de las calles Sacramento y Kearny, activa entre 1860 y 1865. Al parecer, este magnífico coche había sido construido en California y era el orgullo de los cuerpos de bomberos de la ciudad.³³ Las compañías de bomberos eran uno de los aspectos más característicos de San Francisco pues, como comenta en la carta a su madre el joven

³¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata de guerra *Triunfo*, en la mar a 1º de diciembre de 1863”, 109-110.

³² Sólo se conserva un positivo sobre soporte secundario de esta imagen, con dimensiones superiores a las utilizadas por el fotógrafo de la expedición. Estilística y técnicamente resulta muy diferente a las fotografías de Rafael Castro.

³³ CARL NOLTE, “160 Years Later, San Francisco’s First Fire Engine Returns”, *San Francisco Chronicle*, 10 de octubre de 2015, consultado el 4 de diciembre de 2015, <http://www.sfchronicle.com/bayarea/nativeson/article/160-years-later-SF-s-1st-fire-engine-returns-6563931.php>

guardiamarina Joaquín Bustamante, la ciudad “no tiene más que cuarenta años y... se ha destruido toda dos veces por incendio...”³⁴. En la segunda imagen se puede observar una compañía en formación. Para el fotógrafo estas indagaciones podían quizá tener un significado especial teniendo en cuenta que su padre había pertenecido a la compañía de zapadores bomberos auxiliares de la Milicia Nacional de Madrid.³⁵ Sobre las compañías comenta Rafael Castro:

... La ciudad de San Francisco es de inmensa extensión aunque sus habitantes son sólo 100.000, pero se explica con decir que como en nuestras provincias cada uno posee una casa; antes eran éstas de madera pero hoy los muchos fuegos... obligaron a que se mandasen hacer de fábrica en el centro... más como son infinitas las de madera los fuegos se repiten diariamente; esto ha dado motivo a la creación de unas magníficas compañías de bomberos voluntarios que con un material magnífico de escalas y bombas de vapor acuden con una diligencia peligrosa... que no hay caballo que los pueda atajar en su veloz y satánica carrera. Las bombas son de un trabajo admirable dejando atrás las hermosas de Valparaíso; hay una especie de emulación de tenerlas de gran lujo y hasta los depósitos son casas construidas al efecto [...] Ahora viene de molde el abogar por millonésima vez por la creación en Madrid de unas compañías de bomberos, siquiera como las francesas, con bombas a la moderna y no los bombillos ridículos y malos que se tienen [...] El Ayuntamiento podría hacerlo en lugar de proyectar viaductos como el que pensaba hacer de Palacio a las Vistillas, perdóneseme esta digresión por el buen deseo y su utilidad...³⁶

Los comercios sirven también al fotógrafo para desarrollar su discurso regeneracionista. El fotógrafo, como su compañero Martínez y Sáez, deambula por la ciudad y, en su contemplación de los comercios y la exquisita presentación de los artículos no se distingue, por ejemplo, de Mesonero Romanos en París.³⁷ Y así comenta con ironía:

³⁴ AMN, BUSTAMANTE Y QUEVEDO a su madre describiendo la muerte de varios componentes de la escuadra y su estancia en California, Panamá 17 de noviembre de 1863..

³⁵ AVM, Milicia Nacional de Madrid, “Milicia Nacional de Madrid, Compañía de Zapadores Bomberos Auxiliares: bajas”.

³⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 27 de octubre de 1863”, 35.

³⁷ JULIO PEÑATE RIVERO, “Viajeros españoles por Europa en los años cuarenta del siglo XIX: Tres formas de entender el relato de viaje”, *Revista de Literatura*, vol. 145, n. 73 (2011): 257-258.

... El comercio en San Francisco es fabuloso, tanto en grande como al por menor; indudablemente es el puerto por excelencia del Pacífico. Grandes almacenes de vituallas, de trajes, de platería y de todo cuanto se puede desear para las más exigentes y superfluas necesidades se ofrecen a la vista por doquier.

Desde luego atraen a la vista unos mercados del mejor gusto, donde todo está arreglado con el mayor arte y aseo; las frutas exquisitas y abundantes en lindos cajones con limpios papeles y hojas de la misma fruta que atraen la vista y abren el apetito; las carnes limpias y colgadas, los pescados sobre blancos mármoles; los exquisitos quesos, las elegantes cajas de conservas con sus ornados rótulos; en fin, todo como entre gente civilizada. Aquí viene también como pintada la ocasión de recordar las “preciosas” plazas de la Cebada, de San Miguel y del Carmen; pero su recuerdo me obliga a taparme la cara con mi perfumado pañuelo y esto basta para que no haga consideraciones higiénico-sanitarias sobre tan bello asunto...³⁸

Igual que ocurre entre viajeros como Mesonero Romanos o Modesto Lafuente,³⁹ Castro describe los campos de California desde una óptica utilitarista, lo que le sirve una vez más para comentar el mal gobierno de España:

... La expedición más notable que en esta estación hemos hecho... tuvo por objeto el recorrer el bosque o pinar de Calaveras [...] recorriendo terrenos amenos llenos de árboles y preciosas casitas de madera, que parecían sacadas de una caja de juguetes de los que hacen los alemanes, con sus cercas pintadas, sus instrumentos de labranza en orden y a propósito, y sus trigos interpolados con algunos árboles pequeños que los favorecen, porque aquí no tienen como en España tanta enemistad con los vegetales, que estando claros favorecen los sembrados en vez de perjudicarlos; pero sí, échese uno a predicar por esas tierras sobre esto...⁴⁰

Las bondades de Estados Unidos tienen, sin embargo, su contrapartida. Con todo, creemos advertir un balance que perpetúa la visión positiva que ha construido el fotógrafo

³⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 27 de octubre de 1863”, 35-36.

³⁹ DÍAZ LARIOS, “La visión romántica de los viajeros románticos”, 95.

⁴⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California”, 52.

de los Estados Unidos a lo largo de su discurso. A defectos sin importancia, diríase anecdóticos, Rafael Castro parece contraponer “pecados mayores”, en alusión a la denominada Leyenda Negra, y comenta:

... No se crea por esto que la medalla no tiene su reverso; todo lo contrario, le [sic] tiene y este reverso es la mala educación necesaria a un pueblo que no ha tenido infancia, por decirlo así, que lo fundaron unos cuantos calaveras de mejor corazón que otros que, bajo pretexto de fe y creencias, explotaron países análogos tan inhumana e irreligiosamente [...] sólo atienden a la mayor comodidad; tienen, en fin, los defectos de un pueblo utilitario. Este es el reverso de la medalla de su crecimiento y de su grande ingenio, industria y comercio...⁴¹

Finalmente, las cartas de Rafael Castro desde California también aluden a Francia, que expone como modelo supremo. Francia es, para el fotógrafo, el modelo que inspira el progreso norteamericano, y que en realidad inspiraba a todo el mundo en aquellos años:

... Aquí se ha dado cita el industrialismo inglés con el gran espíritu moral y civilizador de la Francia, que se introduce por las artes, por la belleza de los pensamientos de esa gran nación que derrama su inteligencia como socio bienhechor sobre el mundo; donde haya franceses se sienten nacer el amor y la fraternidad, comprada por ellos a costa de preciosa sangre [...] Donde unos cuantos franceses se encuentran, por apartada que sea la región, se reúnen, crean como en ésta asociaciones de socorros, que los proporcionan alivio en sus males,⁴² trabajo en sus escaseces, recursos para volver a su patria; y así un francés no ve a otro mendigar nunca...⁴³

Para concluir, Rafael Castro opina que los Estados Unidos, país contra el que fundamentalmente se articula el Pan-hispanismo, “tiene un gran porvenir”⁴⁴. Sobre esta opinión tomará forma su discurso, como se verá en los siguientes apartados. Sin duda,

⁴¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 27 de octubre de 1863”, 36.

⁴² Se refiere claramente al French Hospital donde murió su compañero Fernando Amor.

⁴³ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 27 de octubre de 1863”, 36.

⁴⁴ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 27 de octubre de 1863”, 36.

este tipo de discurso no debió de ser del gusto de los editores de su revista, *El Museo Universal*, con una marcada línea nacionalista,⁴⁵ ni con los propósitos del gobierno español.

Las fotografías de California

Las fotografías de Rafael Castro se complementan con un *corpus* de positivos que se considera en este trabajo posiblemente mal atribuidas al fotógrafo de la Comisión. Además de las ya comentadas imágenes de bomberos, existe un conjunto de siete positivos sobre soporte secundario. Estas imágenes se complementan con las fácilmente atribuibles al fotógrafo de la Comisión, que se refieren a cuatro temas: la ciudad de San Francisco, los chinos de California, las secuoyas gigantes de Calaveras, y las minas.

Estudios locales

Como ocurriera en otros puntos a lo largo del trayecto los expedicionarios, particularmente el fotógrafo, debieron adquirir un conjunto de fotografías que complementaba las imágenes tomadas para la ocasión.

Las imágenes, que oscilan entre los 320 y los 340 mm en sus medidas máximas y los 250 mm y 270 en las mínimas, no parecen coincidir en sus dimensiones con las placas utilizadas por el fotógrafo de la comisión, cuyos negativos más grandes medían 260 x 310 mm. Los positivos, montados sobre soporte secundario, carecen de negativo, aunque este parámetro es relativo si tenemos en cuenta que la colección del Museo Nacional de Ciencias Naturales incluye algunos negativos de otros fotógrafos como Emilio Chaigneau.

⁴⁵ CHOZAS RUIZ-BELLOSO, "La literatura de viaje en *El Museo Universal* (1857-1869), 109.

Las imágenes fueron probablemente adquiridas a través de estudios locales, quizá relacionados con el de George H. Johnson con quien trabajaba Edward Vischer, cuya colaboración sería tan significativa durante esta etapa del viaje tal y como se desvelará más adelante.

Las imágenes se centran en la ciudad de San Francisco; una panorámica de Russian Hill, algunas de las calles principales de la ciudad, un rancho y el West End Hotel.

Las imágenes de Rafael Castro

Rafael Castro realizó una veintena de fotografías durante su estancia en California. Las imágenes ilustran las pequeñas expediciones realizadas en el estado norteamericano, como Calaveras County y, posiblemente, las minas de Nuevo Almadén, además de su estancia en la ciudad de San Francisco.

Lejos de una visión completa, las fotografías de San Francisco presentan un panorama muy fragmentado de la ciudad y de su población, lo que en parte parece obedecer a intereses más personales del fotógrafo. Se trata de una mirada incompleta que en ocasiones recoge algunos de los temas tratados en las cartas. Buen ejemplo de ello es la emotiva imagen de la casa de salud francesa o French Hospital [figs. 5.10.1 y 5.10.4], que realiza *in memoriam*. Según indica el fotógrafo, trata de recoger la ventana de la alcoba del fallecido Amor⁴⁶. El fallecimiento de las personas era, en aquella época de alta mortalidad, un importante acontecimiento que solía plasmarse gráficamente, no sólo en la intimidad sino en ocasiones también públicamente. Es necesario recordar que se realizaron por aquellos años un gran número de fotografías pre y post-mortem que trataban de recoger de alguna manera el último aliento y el recuerdo de los que se iban para siempre. Abundan así los retratos de cadáveres no sólo de adultos sino también de niños, muchos de ellos en brazos de sus padres. Por tanto, no sería extraño que el artista de la expedición, expuesto a este tipo de trabajos como fotógrafo comercial en Madrid, sintiera la necesidad de recoger también en esta ocasión los últimos momentos de la vida

⁴⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 27 de octubre de 1863", 37.

de su compañero para perpetuarlos en el recuerdo, lo que en este caso busca a través del edificio. El grabado, como en casos anteriores, es fiel a la fotografía aunque como es tradicional se han introducido ligeros cambios, como la inclusión de dos figuras trabajando el huerto que rodea el edificio, quizá algo tenebrosas, o un celaje.

La ciudad de San Francisco

Entre los rincones que más interesaron a los comisionados se encuentra Washington Street, que no sólo aparece representada en el *corpus* de fotografías comerciales adquiridas probablemente en San Francisco sino entre las imágenes de Rafael Castro. La calle es aparentemente recordada por los comisionados por el Washington Market, el emblemático mercado de la ciudad que tanta impresión causaría en Rafael Castro y en Martínez y Sáez, que también le dedica varias líneas en su diario.⁴⁷ La imagen de Castro muestra una calle aparentemente comercial junto a una plaza ajardinada (ACN000/008/132). Este jardín, en primer plano, se encuentra todavía en proceso de construcción aunque ya destaca una fuente, todo ello un tema recurrente como se ha visto ya a lo largo de este trabajo. También en la Washington Street se localiza una fotografía de un gran edificio, que ha sido posible identificar con el antiguo City Hall o ayuntamiento (ACN000/008/119) [fig. 5.10.5]. Al igual que en otras ocasiones, por tanto, el fotógrafo de la comisión busca reflejar los edificios emblemáticos de la ciudad, los que prestan una imagen a una institución relevante, en este caso el poder político local. La imagen resulta aún más expresiva si tenemos en cuenta las declaraciones del comisionado, que se admira al ver el crecimiento de la ciudad norteamericana “donde antes había chozas y misiones de jesuitas”⁴⁸. La plaza, donde se observa otra fuente, parece corresponderse con la plaza ajardinada de la imagen anterior. En general estos jardines, lugares de sociabilidad, expresión de la buena gestión de los estados modernos de la ciudad y en casos como éste quizá también símbolo de su poder por su carácter

⁴⁷ “... Una de las cosas más notables es el mercado. Allí se ve un exquisito aseo, magnífico alumbrado, elegante disposición hasta de las cosas menos susceptibles de ello. De noche sobre todo el mercado presenta un magnífico aspecto y es objeto de un paseo agradable pues nada repugna y en cambio se goza con ver tanto comestible tan bien colocado; el piso está muy limpio así como los vendedores, que se presentan vestidos de blanco y con elegancia...”. En: MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 148.

⁴⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 27 de octubre de 1863”, 35.

monumental, sirven al comisionado para evaluar el grado de desarrollo de la sociedad. Y la realización de dos imágenes en la misma plaza una vez más nos permite comprender el método de trabajo del fotógrafo, que aprovecha al máximo los desplazamientos de su pesado equipo para captar imágenes.

Asimismo, la colección de imágenes adquiridas incluye una fotografía de un barrio residencial que es a su vez replicada por el fotógrafo, lo que indica el interés que el tema revestía para la comisión. La fotografía local (ACN003/067/354) de “Porvel Street near Market Street” muestra la imagen de una casa de madera, de estilo victoriano, con su cuidado jardín arbolado. Una valla blanca separa la propiedad de la calle pero aún destacan árboles jóvenes que crecen junto a la acera con la ayuda de estructuras de madera a modo de tutores. El fotógrafo de la comisión realizó una atractiva imagen de una casa del mismo estilo y similares características (ACN000/009/145) que hasta ahora ha sido asimilada al *corpus* fotográfico de Chile debido a la inscripción “Santiago” de Jiménez de la Espada sobre el positivo ABGH000/118/368. La casa se levanta asimismo en medio de un cuidado jardín separado de la calle por una reluciente valla de madera pintada. La fotografía ha sido tomada desde otra propiedad, cuya huerta o jardín y valla de estilo rústico añaden cierto encanto a la composición. Si bien es cierto que tanto la ciudad de Santiago como la de Valparaíso contaban con ejemplos de arquitectura victoriana de madera como solución a la naturaleza sísmica del territorio, del impacto de la población anglosajona en el país y de los gustos extranjerizantes de la sociedad chilena de época republicana, creemos que por las fechas tan tempranas y por el marcado estilo norteamericano de la casa (“Carpenter’s Gothic”) es más probable que la fotografía se tomara en la ciudad de San Francisco. Castro comentó impresionado en sus crónicas de California cómo en Sacramento había visitado los almacenes de carpintería, donde podían encontrarse “... puertas, ventanas con cristales, persianas, junquillos, adornos por último, casas enteras que no hay sino [que] armarlas y amueblarlas [...] tienen grifos de agua, caloríferos, ventiladores y todas las cosas de que nosotros carecemos...”⁴⁹. A la admiración que le producían estas modernas casas (“... preciosas casitas de madera que parecían sacadas de una caja de juguetes de los que hacen los alemanes, con sus cercas pintadas...”⁵⁰) hay que añadir su descripción de la ciudad de San Francisco, donde “...como en nuestras provincias, cada uno posee un casa...”⁵¹. Rafael Castro debió

⁴⁹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 29 de octubre de 1863”, 54.

⁵⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 29 de octubre de 1863”, 52.

⁵¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 27 de octubre de 1863”, 35.

valorar las entonces modernas casas victorianas, que sin embargo desaparecían del paisaje de la ciudad de San Francisco debido a los incendios. Para uno de los principales defensores del estilo victoriano, Andrew Jackson Downing, co-autor del entonces influyente manual de arquitectura *Cottage Residences* (1842), una casa bella y funcional tenía un impacto moral sobre la población. Así, una buena casa conducía a una existencia moral, guiaba al camino de la civilización y a su vez reflejaba valores como prosperidad, educación o patriotismo. Por tanto, como en tantas ocasiones, es posible que esta fotografía de una casa victoriana fuera todo un emblema de la modernidad y progreso de los Estados Unidos, que tanto destacó en su obra.

En la siguiente imagen, el fotógrafo recoge una calle en cuyo margen derecho aparece una estación de ómnibus, posiblemente de la Omnibus Railroad Co (FD1421) [fig. 5.10.6]. Esta compañía, que había iniciado sus actividades con coches de caballos de gran capacidad para el transporte público por aquellos años, realizaba varias rutas a través de San Francisco. Sin duda este medio de transporte debió llamar la atención del fotógrafo, sensible a los aspectos más modernos de la ciudad. Sin embargo, la imagen, que presenta ante todo una calle vacía salpicada de alumbrado público, tiene para el espectador actual un cierto aire surrealista. En mayor medida quizá que otras fotografías del comisionado, la fotografía logra transmitir una imagen de soledad y aislamiento que parece corresponderse con ideas anteriores sobre la California española, considerada “el fin del mundo”, y con el estado de ánimo del propio artista.

La misteriosa fotografía de otra calle nos ofrece la imagen de un “saloon” y dos hoteles (ACN000/011/175). Aunque tradicionalmente relacionada con la ciudad de San Francisco es posible que fuera tomada en otro lugar del recorrido.

Los chinos de California

Rafael Castro realizó un pequeño reportaje sobre los chinos de California, que tiene la ocasión de fotografiar durante su estancia en San Francisco. El reportaje, que se

centra en la ópera china, aparece reproducido en una de sus cartas si bien *El Museo Universal*, interesado generalmente en la información gráfica y en los “tipos” humanos, omite sin embargo las fotografías. Tampoco existen copias en la colección del Museo Nacional de Antropología.

Los emigrantes chinos llamaron la atención de los miembros de la escuadra. La narrativa oficial del viaje describe al colectivo como “un gran número de inteligentes e industriosos asiáticos, los que medrando, contribuyen al adelanto de la población californiana”⁵². Este comentario contrasta fuertemente con la opinión pública norteamericana, como ya subraya el fotógrafo en sus crónicas⁵³, que consideraba a los chinos emigrados a California “astutos y falsos” e incapaces de contribuir positivamente a la construcción de su sociedad⁵⁴. Aunque Martínez y Sáez no menciona este colectivo, sí lo hace el joven guardiamarina Joaquín Bustamante en los siguientes términos:

... [En San Francisco] *hay un barrio enteramente de chinos y tienen en él su pagoda y además un teatro. Yo vi las dos cosas a última hora. En la pagoda había un idolo de una forma feísima con una infinidad de cuernos y no sé cuántas cosas más... pero todo de un trabajo admirable. Vi al “Papa” de los chinos, el que me hizo que fumara de su pipa y acercara mi cabeza a su almohada, lo que es la mayor prueba de cariño que ellos dan. Y lo hizo porque un italiano... le dijo que yo era el almirante español...*⁵⁵

Dicha omisión por parte del naturalista contrasta con las mencionadas descripciones que demuestran un interés generalizado por lo exótico. De hecho, Rafael Castro comenta que los chinos agradaban mucho a los europeos por lo original de sus costumbres como justificando la razón por la que hablará más extensamente sobre ellos en su siguiente crónica.⁵⁶

⁵² ALMAGRO, *La comisión científica del Pacífico*, 72.

⁵³ “... Están bastante mal mirados por los europeos, no sé si por su suciedad o por qué causa...”. En: CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata de guerra *Triunfo*, en la mar a 1º de diciembre de 1863”, 110.

⁵⁴ DOROTHY AND THOMAS HOOBLER, *The Chinese American Family Album* (Oxford, New York y Otros: Oxford University Press, 1994), 49.

⁵⁵ AMN, BUSTAMANTE Y QUEVEDO a su madre describiendo la muerte de varios componentes de la escuadra y su estancia en California, Panamá 17 de noviembre de 1863.

⁵⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 29 de octubre de 1863”, 54.

Aunque los emigrantes chinos son sin duda un aspecto singular e importante de la California de 1860, el fotógrafo ya se interesa en otros puntos de su recorrido por las poblaciones exóticas, como las gentes de raza negra del Brasil, a las que dedica varias interesantes fotografías, o los indígenas. Una vez más el fotógrafo demuestra con estas imágenes no sólo interés por el exotismo de estos pintorescos grupos humanos, muy del gusto de la sociedad de la época, sino una cierta sensibilidad hacia sus culturas. Cabe mencionar en este punto que Castro se interesaba por las manifestaciones artísticas de estos pueblos⁵⁷, y que recogía noticias de los usos y costumbres de las poblaciones que encontraba a su paso por las distintas tierras americanas, que comentaba en sus cartas. Su interés por las costumbres y por las poblaciones exóticas, que contempla con fascinación y lejos de la sensibilidad racista imperante en la época⁵⁸, y muy concretamente por sus expresiones artísticas, queda reflejada una vez más en su descripción de los chinos de California:

... Tienen barrios enteros, con sus muestras de letras chinas, dos templos y una casuca en la que dan funciones de teatro. El teatro es una habitación como de treinta pies cuadrados de una casa cualquiera con sus paredes de papel pintado francés; un tablao como el de nuestros teatros en la escena, sin decoración ni telón, pero con sus muebles y utensilios, armas, banderas, quitasoles y todos los enseres necesarios para las piezas históricas que representan y que duran, por cierto, seis u ocho días [...] No tienen piezas escritas a propósito y se aprenden trozos de la historia al pie de la letra con singular y envidiable memoria, pues carecen de apuntador [...] Tienen... su orquesta, compuesta de instrumentos discordantes y ruidosos, entre ellos una especie de violín o, mejor dicho, rabel de un chirrido original, un timbal de palo, platillos y tantán. Con la música se acompañan las representaciones como hacen los franceses en los "vaudevilles". En particular las entradas y salidas de los personajes y las escenas terribles son acompañadas con gran bravura por el instrumental. La acción en las damas

⁵⁷ El artista de la expedición hace llegar a *El Museo Universal* dibujos de piezas etnográficas del Brasil, que además comenta en sus cartas. Por ejemplo parte de la indumentaria de los indígenas del Brasil es reproducida por la revista aunque el dibujo no se acredita, como en otras ocasiones, al comisionado. Véase: [RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ], "Comisión Científica del Pacífico, gorra o casco de plumas de colores, cabeza momificada de los indios del Brasil", *El Museo Universal*, 5 de julio de 1863, 213. El fotógrafo realiza el siguiente comentario sobre las piezas: "... Como Ud verá por el dibujo que le remitimos, esta especie de gorra tiene cierta gracia, y la realza el color de las plumas amarillas, azules, verdes y encarnadas... En: Castro y Ordóñez, "La Expedición Científica del Pacífico, Islas Malvinas o Falkland", 214. No es, sin embargo, el único objeto que llama la atención del comisionado, que también remite los dibujos de unas piezas afro-americanas, que aparecen mal acreditadas. Véase: [RAFAEL CASTRO (fotografía)], "Comisión Científica del Pacífico.- Objetos de los indios del Brasil tallados en madera" *El Museo Universal*, 12 de julio de 1863, 221.

⁵⁸ Véase en un capítulo anterior el relato de su encuentro con Ana. En CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico.- A bordo de la fragata *Triunfo*, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá", 354.

es tiesa, su inflexión de voz chillona como las de los polichinelas, así como en los hombres es acre y cascajosa; sobre todo en los arranques épicos se desgañitan con tales gestos y movimientos que parecen endiablados. Los trajes, aunque ya usados y viejos, eran bastante bonitos y originales.

Sus caretas, con visibles barbas y facciones monstruosas, sus tocados y cascos con largas y ondulantes plumas, forman los más raros contrastes [...] siendo las escenas largas y detalladas, con combates singulares, formaciones de causas y qué se yo cuánto trasiego, pues advierto que no entendía una palabra [...] Vístense en dos pequeños cuartitos llenos de objetos singulares que hubiera dibujado si no hubiera tenido el tiempo tan escaso... ⁵⁹

Nótese el repertorio de adjetivos que utiliza, “original”, “bonito”, “raro” y “singular”, que da idea del carácter exótico que para Castro tenían este tipo de expresiones, y de su apreciación positiva.

La colección de imágenes de chinos consta de tres retratos colectivos de cuatro hombres y dos mujeres de identidad desconocida [figs. 5.10.7, 5.10.8 y 5.10.9]. Su posterior uso como representación de los chinos de California convierte estas imágenes en fotografías de tipos humanos. Uno de los hombres, de mediana edad, viste la típica indumentaria china de invierno. Las dos mujeres, que podrían ser madre e hija, están posiblemente vestidas con ropas de seda y lucen pendientes y anillos. Su particular peinado, sus ropas y sus pies, que conservan su tamaño intacto, sugieren un origen meridional.⁶⁰ Los otros tres hombres, uno de edad más avanzada y dos muchachos, parecen vestidos con ropas tradicionales de algodón y algo desaseados; el cabello en los jóvenes no está debidamente rasurado aunque parece que conservan la coleta tal y como era obligatorio entre los varones chinos de la época. Con todo, el más anciano muestra con coquetería un anillo de arquero en su pulgar, una antigua joya masculina utilizada para transmitir en elevado estatus social. Podría tratarse, quizá, de un grupo familiar con sus sirvientes, que en la tradición pictórica china suelen aparecer en compañía de sus amos de pie en segundo plano. Sin embargo, las ropas de invierno del norte y del sur

⁵⁹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata de guerra *Triunfo*, en la mar a 1º de diciembre de 1863”, 110.

⁶⁰ Joseph Hraba sitúa concretamente el origen de la mayoría de los primeros emigrantes chinos a California en la provincia de Cantón, al sur del país. Véase: Joseph HRABA, *American Ethnicity* (Illinois: F. E. Peacock Publishers, Inc, 1979), 299.

combinadas resultan extrañas. Además, las mujeres chinas eran muy escasas en San Francisco en aquella época estando un gran porcentaje dedicado a la prostitución. Además, en muchas ocasiones el retrato de estudio sugería un estatus y una identidad ficticios. Nótese que, a pesar de que los chinos suelen vestir muy abrigados, es raro que una de las figuras lleve su traje de invierno a principios de otoño, especialmente mientras el resto del grupo viste de algodón o seda. Los testimonios de la época sugieren que los modelos de las fotografías eran personas muy humildes⁶¹ mientras que la clase alta y en estrecho contacto con la cultura occidental se mandaba hacer retratos de estudio para su propio consumo⁶². No es posible, por tanto, averiguar quiénes eran estas personas que fotografió Rafael Castro aunque sí podemos señalar que las imágenes se concibieron como “retratos”, tal y como el propio fotógrafo afirma en su carta⁶³, pasando a funcionar como “tipos” fuera de su contexto original lo que, como explica Régine Thiriez, era un fenómeno común en China⁶⁴. Con todo, se trata posiblemente de modelos de pago, quizá incluso prostitutas, no relacionados entre sí y con ropas especialmente representativas, quizá ajenas.

Estos singulares retratos combinan figuras de pie con otras sedentes en un estudio vacío con la excepción de una mesa, a la derecha. En todas las fotografías menos una hay sobre su superficie una taza china de porcelana. Si comparamos las tres imágenes, es fácil observar que dos de ellas son muy similares. Estas dos imágenes [figs. 5.10.7 y 5.10.8] presentan a tres figuras, dos sedentes y una de pie, dispuestas frontalmente respecto a la cámara. Las figuras ocupan un espacio que carece de profundidad. La luz, que baña toda la imagen, contribuye también a conferir a la imagen un aspecto plano. El particular esquema de estos retratos de estudio parece alejado del estilo del fotógrafo, aunque presenta ciertas similitudes con la imagen ACN000/014/253 [fig. 5.10.10], posiblemente tomada en Brasil (a juzgar por los fondos de estudio) que nunca fue positivada. Sin embargo, a pesar de la combinación de figuras sedentes y de pie y la aparente simetría de la composición, ésta tiene un aspecto más dinámico y las figuras ocupan un lugar en el estudio que, por cierto, no contiene *atrezzo* alguno. Por el contrario, los retratos son similares a los demandados por la clientela china [fig. 5.10.11] durante cerca de cincuenta años [fig. 5.10.12]. Estas imágenes nos sugieren así una interesante negociación visual,

⁶¹ O. K. GRIFFITH [D. K. GRIFFITH], “Photography in China”, *The Photographic News*, 13 December 1872, 598.

⁶² D. K. GRIFFITH, “A Celestial Studio”, *The Photographic News*, 28 May 1875, 259-261.

⁶³ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata de guerra *Triunfo*, en la mar a 1º de diciembre de 1863”, 110.

⁶⁴ RÉGINE THIRIEZ, “Photography and Portraiture in Nineteenth-Century China”, *East Asian History*, ns. 17/18 (1999): 102.

una sorprendente adaptación a modelos foráneos por parte del fotógrafo de la comisión, que ya había mostrado esta capacidad de adaptación con anterioridad. La tercera imagen [fig. 5.10.9], por el contrario, presenta cuatro figuras, dos sedentes y dos de pie. El rostro de una de las figuras sedentes aparece movida, lo que nos permitiría adivinar que la exposición debió ser larga. Aunque la iluminación es similar a las dos anteriores, las dos figuras centrales han tratado de adoptar una pose más dinámica. La figura masculina con traje de invierno gira el rostro hacia la izquierda, aunque continúa mirando a la cámara, lo que le da un aspecto un tanto forzado. La mujer sentada junto a la mesa toma la taza de té que se encuentra en su superficie como si se dispusiera a beber girando así todo el cuerpo hacia la derecha. Esta última imagen es la única que trae a la memoria algunos de los retratos de los expedicionarios realizados por el fotógrafo español, que con mayor o menor fortuna trata de dotar de vida a cada figura a través de la pose.

a.-El “miedo a la fotografía” y la aparición de un retrato fotográfico de estilo chino

*... A duras penas conseguí hacer cuatro grupos de chinos en traje de calle, pues los del teatro no quisieron prestármeme ni aun ofreciendo regalos. Para hacer los retratos que hice tuve que buscar a Mr Edouard Carvalho, natural de Batavia y que habla el chino, y pude por dicho señor entenderme con cinco de estos diablitos de coleta. Pero aun así fue un triunfo el retratarlos, sobre todo las mujeres, que armaban un guirigay y un enredo que no había medio de entenderse con ellas. Por último, pude sacar cuatro clichés, que no fue poca fortuna...*⁶⁵

Existen otros testimonios coetáneos que sugieren la existencia de un miedo generalizado a la fotografía entre los chinos, y que permitirían explicar las dificultades encontradas por el fotógrafo de la comisión. No parece, pues, un simple rechazo a ser fotografiados lo que mueve a los actores del teatro, protagonistas reales de la crónica; nos encontramos ante un rasgo cultural.

⁶⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata de guerra *Triunfo*, en la mar a 1º de diciembre de 1863”, 110.

Estos testimonios coetáneos de fotógrafos viajeros occidentales permiten deducir varios aspectos importantes sobre el retrato en China. No existen, en nuestra opinión, razones de peso para interpretar estos testimonios “exclusivamente” como parte del discurso imperialista de la época si bien es cierto que, cargados ideológicamente, trataban de subrayar el escaso desarrollo tecnológico del pueblo chino y establecer la superioridad de la cultura occidental. Así pues, en nuestra opinión no se deben descartar por completo estos testimonios, ni valorar estas fotografías como el producto de la fijación de un modelo híbrido creado por iniciativa occidental para satisfacer un mercado de lo exótico.⁶⁶ A la vista de las imágenes fotográficas que se conservan, parte de esta información debe ser valorada.

... M. Paul Champion ha transmitido recientemente una interesante comunicación a la Sociedad Francesa⁶⁷ con referencia a su reciente “tour” fotográfico en Japón y China...

[...]

... M. Champion destacó la gran dificultad experimentada al inducir a los nativos a dejarse fotografiar, siendo ellos notablemente supersticiosos y estando siempre listos para huir en el momento en el que avistaran una cámara apuntando en dirección a ellos, por lo que tenía que adoptarse alguna treta para obtener sus retratos. Sin embargo, algunos chinos están comenzando a hacer de la fotografía algo propio...⁶⁸

⁶⁶ El Dr Wu Hung en su trabajo sobre el denominado “retrato de estilo chino” y el fotógrafo norteamericano Milton M Miller sostiene que no existen grandes diferencias entre la fotografía de estudio en China y en occidente. Sin embargo, reconoce la existencia de un cierto patrón de retrato fotográfico, que es el que aquí nos ocupa, que habría sido creado por Milton Miller en la colonia de Hong Kong entre 1860-1863. El historiador del arte chino, que describe este tipo de retrato como una “reinvención de la tradición visual local con vistas a crear las más perfectas y representativas imágenes chinas para una audiencia global”, lo que le permitiría distinguirse de otros artistas anteriores, lo considera fruto de la internalización de un juicio comparativo basado en opuestos. Así, para los occidentales lo chino sería exactamente lo opuesto de lo occidental. En opinión de Wu, este producto híbrido, ni chino ni occidental, acabaría convirtiéndose en un estereotipo que los fotógrafos locales considerarían con el tiempo como algo propio. Véase: WU HUNG, “Inventing a Chinese Portrait Style in Early Photography: The Case of Milton Miller”, en JEFFREY W. CODY, FRANCES TERPAK eds, *Brush & Shutter: Early Photography in China*, (Los Angeles: The Getty Research Institute, 2011), 69-89.

⁶⁷ Se refiere a la *Société Française de la Photographie*, cuyo origen se remonta a 1854, fecha en la que surge a partir de la Société Héliographique, de la que ya se ha hablado en un capítulo anterior.

⁶⁸ “...M. Paul Champion recently made an interesting communication to the French Society with reference to his recent tour in Japan and China [...] M. Champion remarked upon the great difficulty experienced in inducing the natives to allow themselves to be photographed, they being remarkably superstitious, and always ready to run away whenever they saw a camera pointed in their direction, and a ruse of some kind had, therefore, generally to be adopted to obtain their portraits. Nevertheless, some of the Chinese are beginning to take up photography...”. En: ANÓNIMO, “Photography in China and Japan”, *The Photographic News*, 8 February 1867, 66.

El caso del ingeniero químico francés Paul Champion (1838-1884) es particularmente elocuente, pues se trata del testimonio coetáneo de un fotógrafo con funciones similares a las de Castro. Paul Champion había viajado a China y Japón como miembro de la *Société zoologique d'Acclimatation* entre 1865 y 1866, y había tomado numerosas fotografías, que le valdrían una medalla de bronce en la Exposición Universal del París en 1867; cerca de cien de sus estereoscopías serían publicadas por Charles Gaudin.⁶⁹

Por su parte, cinco años más tarde el fotógrafo británico D. K. Griffith (*circa* 1841-¿?) escribe en la misma revista especializada el siguiente comentario, que viene a reforzar el realizado por Champion:

*... En la actualidad no resulta nada fácil hacer que los chinos posen para un retrato fotográfico, ni siquiera cuando se ponen dólares y centavos de por medio. Su objeción o miedo es tan fuerte que el peor culi y el más abyecto pedazo de basura viviente rehusarán llenar el primer plano de una imagen por una recompensa por la que, de buen grado, hablarían toda una semana. Incluso en un lugar como Shanghai, donde los nativos trabajan para los extranjeros, o están en continuo contacto con ellos, se muestran muy hostiles a la magia, a la que miran como una “religión extraña”, como algo demasiado misterioso para ser bueno...*⁷⁰

D. K. Griffith, que escribirá extensamente sobre sus experiencias a lo largo de años de estancia en China como fotógrafo en varios estudios, incluido el del chino Lai Afong, señala que, como Castro, se ve obligado a ofrecer regalos y negociar la realización

⁶⁹ “Paul Champion”, LUMINOUS LINT: PHOTOGRAPHY, HISTORY, EVOLUTION AND ANALYSIS, consultado el 23 de diciembre de 2015, http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Paul_Champion/A/

⁷⁰ “... At present, it is anything but an easy matter to get the Chinese to sit for a photographic portrait, not even when dollars and dimes... are brought to bear. Such is their strong objection or fear that the meanest coolie and most abject piece of living dirt will refuse to furnish the foreground of a picture for a reward that he would willingly tell a week for. Even in such a place as Shanghai, and where the natives are in the daily employ of and constant intercourse with foreigners, they are strongly antagonistic to the black art, which they look upon as “joss pidgin” [sic], and too mysterious to be good [...] Getting everything in readiness for a photographic raid upon the unscientific inhabitants of the place [Wahding], I landed with camera and accessories; but, on the first act of pointing the camera, I sent them flying in all directions [...] so I was obliged to be satisfied with what would not run away, and took a few plates of the scenery around the lake... and before I left, I was able, by careful negotiations, to introduce a few coolies in the foreground of one or two landscapes. Independent of this absurd fear of the camera, the natives up country are seemingly well disposed towards foreigners [...] They seem kind and courteous, always willing to assist you in petty misfortune, and rarely asking for a return...”. En: O. K. GRIFFITH [D. K. GRIFFITH], “Photography in China”, *The Photographic News*, 13 December, 1872, 598.

de las imágenes con enorme dificultad. Tres años más tarde explica más extensamente lo que cree ser el origen de este temor:

... Esta desafortunada hostilidad a las manipulaciones fotográficas se debe a una extraña creencia que es imposible de erradicar por la que la imagen fotográfica es el alma del original, cuya extracción del cuerpo produce de forma natural la muerte. Este trágico final puede no producirse en un mes o más, pero he oído dar dos años como el tiempo más largo que la víctima fotográfica puede sobrevivir...⁷¹

Como ya se indicó en un capítulo anterior, entre los maoríes, por ejemplo, existía idéntica creencia según la cual la fotografía robaba parte de la energía vital del sujeto e incluso podía producir la muerte.⁷² Al parecer, este miedo existía por igual entre todos los pueblos del mundo, aunque ha sido tradicionalmente relacionado con los más primitivos, especialmente por los agentes del imperialismo. Con todo, parece relacionado con el hecho de realizar retratos, no importa a través de qué técnica,⁷³ y por tanto con la idea del “doble”. En nuestra opinión, existía en efecto una tradición viva de miedo al doble que, como veremos seguidamente, está relacionada con el tradicional retrato ancestral chino, y un desconocimiento o incomprensión de la técnica fotográfica que, por cierto, no era exclusivo de China, sino que se producía en todo el mundo. M. C. Kardactz, personal de la expedición para el estudio del tránsito de Venus de 1874, comenta de su visita a China que en un estudio fotográfico se comercializaba con éxito un stock de retratos que entregaba a los clientes como si fueran los suyos.⁷⁴ Si bien este fenómeno podría estar relacionado con la adquisición de retratos ancestrales de bajo coste⁷⁵, lo cierto es que al mismo tiempo en los Estados Unidos muchas personas también confundían el proceso

⁷¹ “... This unfortunate hostility to photographic manipulations is due to a strange belief, which is impossible to eradicate, that the photographic image is the soul of the original, the withdrawal of which from the body very naturally producing death. This tragic end may not take place for a month or more, but I have heard two years given as the longest time the photographed victim can exist...”. En: D. K. GRIFFITH, “A Celestial Studio”, *The Photographic News*, 28 May 1875, 259-261.

⁷² MICHAEL KING, *Maori: A Photographic and Social History* (Auckland: Reed Books, 1996), 2.

⁷³ DAVID FREEDBERG, *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (Madrid: Ediciones Cátedra S. A., 1992), 318-319.

⁷⁴ ANÓNIMO, “How to Produce Photographic Portraits without a Camera”, *Anthony’s Photographic Bulletin*, vol. 6, n. 9 (1875): 270.

⁷⁵ En época Qing tener un retrato ancestral, cuyo uso estaba extendido a todas las clases sociales, no estaba al alcance de todas las familias. Se comercializó así una serie de grabados en madera de muy bajo coste en las que aparecía una hipotética pareja de ancestros con un rostro ideal. Es posible que las imágenes comercializadas por este estudio tuvieran una función similar. En: JAN STUART Y EVELYN S. RAWSKI, *Worshipping the Ancestors: Chinese Commemorative Portraits* (Washington D. C., Stanford: The Freer Gallery of Art, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution and Stanford University Press, 2001), 62.

fotográfico con la magia, con el telégrafo, o con el poder del sol, e incluso pensaban que la cámara era capaz de producir el retrato de alguien ausente.⁷⁶

El célebre fotógrafo británico John Thomson (Edimburgo, 1837-1921) corrobora la teoría del miedo a la fotografía descrita por los anteriores y la relaciona a su vez con el género del retrato ancestral:

... Aquellos que estén familiarizados con los chinos y sus supersticiones profundamente arraigadas comprenderán perfectamente que llevar a cabo mi tarea entrañaba dificultad y riesgo [...] se defendió que mi cámara era un oscuro y misterioso instrumento que, combinado con mi visión agudizada, daba el poder de ver a través de las rocas y de las montañas y horadar el alma misma de los nativos y producir imágenes milagrosas por medio de la magia negra que, al mismo tiempo, despoja a la persona representada de la suficiente vida como para provocar la muerte al cabo de pocos años.

Considerado, por estas razones, el precursor de la muerte, encontré difícil obtener retratos de niños mientras, por extraño que pueda parecer en una tierra donde la piedad filial es considerada la más elevada de las virtudes, hijos e hijas traían a sus ancianos padres a posar delante del silencioso y misterioso instrumento de destrucción del extranjero. Las insignificantes sumas que pagué por tener el privilegio de fotografiar a tales personas posiblemente serán destinadas a contribuir a la compra de un ataúd que, conducido de manera ceremoniosa a casa del anciano, sería depositado allí a la espera de la hora final...⁷⁷

⁷⁶ RUDISILL, *The Mirror Image*, 231.

⁷⁷ "... Those familiar with the Chinese and their deeply-rooted superstitions will readily understand that the carrying out of my task involved both difficulty and danger [...] While evil spirits of every kind were carefully to be shunned, none ought to be so strictly avoided as the "fan gui" or "foreign devil", who assumed human shape... often owing the success of his undertakings to an ocular power, which enabled him to discover the hidden treasures of heaven and earth. I therefore frequently enjoyed the reputation of being a dangerous geomancer, and my camera was held to be a dark mysterious instrument which combined with my naturally intensified eyesight gave me power to see through rocks and mountains, to pierce the very souls of the natives, and to produce miraculous pictures by some black art, which at the same time bereft the individual depicted of so much of the principle of life as to render his death a certainty within a very short period of years. Accounted, for these reasons, the forerunner of death, I found portraits of children difficult to obtain, while strange as it may be thought in a land where filial piety is esteemed the highest of virtues, sons and daughters brought their aged parents to be placed before the foreigner's silent and mysterious instrument of destruction. The trifling sums that I paid for the privilege of taking such subjects would probably go to help in the purchase of a coffin, which, conveyed ceremoniously to the old man's house, would there be deposited to await the hour of dissolution...". En: JOHN THOMSON, "Introduction", en THOMSON, *China and Its People in Early Photographs: An Unabridged Reprint of the Classic 1873/4 Work*, s. p.

El fotógrafo británico señala que los retratos que logra realizar son los de personas de edad avanzada, y que las sumas de dinero que pagaba por retratarlos eran posiblemente destinadas a la adquisición de un ataúd. Una vez más encontramos la obligada negociación con los modelos. Pero lo más importante es que Thomson sugiere que realiza retratos fotográficos que cobran la función de imágenes ancestrales o quizá probablemente que les sirven como base [véase fig. 5.10.11]. El testimonio coincide con el de la escritora Marguerite Duras que describe como en el Vietnam del siglo XX, en el que existía una importante minoría china, los miembros de las clases adineradas solían ir al fotógrafo en una única ocasión en la vida, cuando veían llegar el momento de la muerte, para hacerse unas fotos grandes en las que todos parecían iguales, y que finalmente colgaban en el altar de los antepasados.⁷⁸ Esta capacidad de representación ritual del fallecido aparece incluso en culturas ajenas a la china.⁷⁹ Aunque los retratos ancestrales se pintaban, en general, póstumamente, algunos ejemplos del último tercio del siglo XIX muestran una clara influencia de la fotografía. Si bien, como ocurría en casi todos los países, se realizaban retratos fotográficos post-mortem,⁸⁰ la expresión de los modelos permite adivinar que la base de la mayoría de las pinturas son fotografías de personas vivas [fig. 5.10.13]. Se llegó incluso a combinar fotografía (rostro) y pintura en una misma imagen.⁸¹ Con el tiempo, las fotografías acabarían imponiéndose como representaciones de los familiares fallecidos en los altares.

El tradicional retrato ancestral chino (*zuxian hua*, *zuzong hua*), ligado a la devoción a los antepasados, debía ser fiel a la fisionomía del retratado dada su función como “asiento de las almas”; como las tablillas y las muñecas rituales, constituyen símbolos pero también vehículos de contacto con los fallecidos. Inspirados en imágenes de divinidades, mostraban a modelos inexpresivos, sedentes, en posición frontal en espacios vacíos. Como los dioses, eran representados en su majestad y en un plano más allá. Con el tiempo el rito llegó a las clases más humildes entre las que el retrato ancestral muestra mayor creatividad. Limitados económicamente, estos individuos de las clases menos favorecidas solicitaban una imagen de sí mismos concebida con múltiples funciones, lo que aporta a estos retratos ancestrales un carácter más abierto e informal que permite incluir, por ejemplo, símbolos de buena fortuna⁸². La fotografía, en su

⁷⁸ MARGUERITE DURAS, *El amante* (Barcelona: Círculo de Lectores, S. A., 1989), 129.

⁷⁹ SANDWEISS, *Print the Legend*, 233.

⁸⁰ CLARK WORSWICK, JONATHAN SPENCE, *Imperial China: Photographs 1850-1912* (New York: Pennick/ Crown Books, 1978), 142.

⁸¹ THIRIEZ, “Photography and Portraiture in Nineteenth-Century China”, 100.

⁸² STUART, RAWSKI, *Worshipping the Ancestors*, 58, 60.

paulatina democratización de la imagen, pudo posiblemente aprovechar la creatividad existente en los retratos ancestrales más populares.

Las imágenes que posiblemente genera Thomson como retratista en China [véase fig. 5.10.11] son descritas en un polémico artículo [fig. 5.10.14]. Si bien muy criticado, la descripción y el dibujo dan una idea aproximada sobre lo que ha venido a denominarse “retrato de estilo chino”:

... Ahung, el fotógrafo, mostró varias de sus obras maestras [...] Todos habían sido retratados en la misma pose, sentados junto a una mesa muy cuadrada o, mejor, una mesa que se asimila a una serie de esqueletos de cubos cuidadosamente contruidos y situados unos encima de otros [...] En la mesa hay un jarrón que contiene flores artificiales (vulgares caricaturas de la naturaleza). El fondo, de paño y de color neutro, está adornado con dos cortinas dispuestas como si trataran de formar un triángulo isósceles sobre el modelo, que posa como si su figura pretendiera demostrar una proposición euclidiana...⁸³

Lo más importante a destacar es la postura del modelo (masculino), posiblemente procedente del retrato ancestral, y la mesa, que con el tiempo efectivamente comienza a mostrar una serie cada vez mayor de elementos decorativos o emblemáticos. En la imagen puede observarse como el propio fotógrafo británico trabaja en esta línea y a continuación veremos cómo, lejos de ser un hecho excepcional, este patrón aparece en los retratos de otros fotógrafos.

La obra del norteamericano Milton Miller, cuya elegancia le convierte en uno de los fotógrafos más importantes de todo el periodo, comprende una serie de retratos similares [fig. 5.10.15]. Coetáneo a Castro y sus fotografías de chinos de California,⁸⁴ muestra similitudes respecto a éste y a las descripciones e imágenes de Thomson años más tarde. Su obra, muy estudiada en estos últimos años, muestra en realidad un género

⁸³ “... A-hung, the operator, produced a number of his masterpieces for our inspection [...] They were all taken in the same pose seated at a very square table, or rather a table that looks like a number of carefully-constructed skeletons of cubes placed one above the other... On the table there is a base containing artificial flowers- gaudy caricatures of nature-. The background of paling cloth is adorned with two curtains, arranged so as to form part of an isosceles triangle above the sitter, who is posed as if his figure were intended to demonstrate a proposition in Euclid...”. En: JOHN THOMSON, “Hong Kong Photographers”, *The British Journal of Photography*, 13 December 1872, 569, 591.

⁸⁴ WU HUNG, “Inventing a Chinese Portrait Style in Early Photography: The Case of Milton Miller”, 69.

híbrido entre el retrato y el tipo, puesto que sus modelos anónimos retratados aparecen en varias imágenes con ropajes incompatibles entre sí. No se trata de imágenes ancestrales per sé, sino de retratos inspirados en este estilo que, como los de Thomson, pudieron quizá tener varias funciones, incluida la ritual. Los modelos, hombres y mujeres indistintamente, sedentes, con los pies sobre un pedestal en postura frontal respecto a la cámara y ricamente vestidos, proyectan una imagen formal de poder personal.⁸⁵ Sin embargo, los testimonios realmente sugieren una relación más directa con el retrato ancestral [véase fig. 5.10.13]. Con todo, las imágenes muestran un elemento ajeno, la mesa, que sin embargo aparece en algunos retratos pictóricos chinos. Aunque excepcionalmente presente en los retratos ancestrales de parejas, la mesa es también común a otros retratos conmemorativos. Aparece en la imagen de un cortesano sin identificar frente a una mesa [fig. 5.10.16], y forma también parte del retrato anónimo de Yinghe [fig. 5.10.17]. La imagen, que una vez más representa al modelo sedente y en posición frontal, lo sitúa junto a una mesa cubierta de objetos emblemáticos de la vida del intelectual y funcionario que nos permiten saber algo más sobre el retratado. Posiblemente comisionada en conmemoración de su trigésimo-sexto aniversario, según reza su inscripción, ha sido interpretada como un excelente ejemplo de la secularización del retrato ancestral.⁸⁶ Este fenómeno permitió a este tipo de retrato inspirar otros de representaciones personales en época Qing⁸⁷, y puede quizá explicar, junto a sus fórmulas más populares, la aparición de este tipo de fotografías de estudio, cuya mayor informalidad permite adivinar una función difusa, entre la simple conmemoración y el culto a los antepasados. Con todo, la mesa que aparece en los retratos fotográficos chinos no es la que aparece en estas pinturas; en ocasiones se trata de una mesa de té, como en la fotografía de Miller, pero en otras es mobiliario occidental de estudio de tipo standard. El uso de una mesa junto al retratado, posiblemente con vistas a crear una atmósfera pero también a ayudar a inmovilizar al modelo durante una exposición larga, que aparece en casi todos los daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos de años previos [fig. 5.10.18], nos advierte de que nos encontramos posiblemente ante una expresión del encuentro entre dos culturas. Aunque rasgo característico de las primeras fotografías introducidas en China en la década de 1840,⁸⁸ la mesa encontró ecos en diferentes tradiciones pictóricas chinas,

⁸⁵ STUART, RAWSKI, *Worshipping the Ancestors: Chinese Commemorative Portraits*, 72.

⁸⁶ STUART Y RAWSKI, *Worshipping the Ancestors: Chinese Commemorative Portraits*, 145.

⁸⁷ STUART Y RAWSKI, *Worshipping the Ancestors: Chinese Commemorative Portraits*, 71.

⁸⁸ EDWIN K. LAI, "The Beginnings of Hong Kong Photography", en ROBERTA WUE, JOANNA WALEY-COHEN, EDWIN K. LAI, VISHAKHA N. DESAI, *Picturing Hong Kong Photography, 1855-1910* (New York, Hong Kong: Asia Society, Hong Kong Arts Centre, 1997), 49.

como acabamos de ver, por lo que posiblemente se impuso adaptándose al gusto oriental. Así, si bien la mesa aparece junto al modelo como en los primeros daguerrotipos, se cubrirá de objetos decorativos y emblemáticos como ocurre en la tradición pictórica china del retrato conmemorativo.

Sin embargo, este tipo de retrato fotográfico característico que se genera en China en las décadas centrales del siglo XIX reviste otras peculiares características que también comentaron los fotógrafos viajeros:

... Los requisitos de sus clientes [chinos] no son en absoluto difíciles de satisfacer; sólo deben estudiarse los peculiares puntos de vista de los chinos en lo que se refiere a la iluminación y la perspectiva. En un retrato, el rostro debe ser tan blanco como sea posible [...] Toda sombra en el rostro debe eliminarse mediante el retoque, utilizándose albayalde⁸⁹ para pintar en las copias positivas [...] La fotografía de paisaje apenas existe en China; el fotógrafo chino está continuamente en busca de lo que nunca podrá encontrar; un objetivo que produzca imágenes de acuerdo con el punto de vista nativo. Sólo se contentará con un instrumento capaz de reproducir la primera y la última casa de una calle con el mismo tamaño...⁹⁰

La búsqueda de una representación plana conduce a una serie de trucos que eviten la sombra en la imagen: desde el retoque de los positivos que menciona este artículo anónimo hasta la aplicación de polvos de arroz sobre el rostro de los modelos⁹¹. Además, se observa el rechazo a la perspectiva, que ordena la visión fotográfica, y que también es un elemento ajeno a la tradición asiática. En su ya mencionado encuentro (ficticio) con un fotógrafo chino, Thomson describe los métodos para evitar la perspectiva:

⁸⁹ Carbonato básico de plomo.

⁹⁰ "... The requirements of their customers are by no means difficult to satisfy, only the peculiar views of the Chinese as to lighting and perspective must be studied. In a portrait, the face must be as white as possible [...] All shadow in the face must be removed by retouching, white lead being used for painting on the positive pictures [...] Landscape photography scarcely exists in China, but the Chinese photographer is continually seeking what he can never find: an objective, which will produce pictures correctly, according to the native view. He would only be contented with an instrument capable of reproducing the first house and the last house of a street view equally large...". En: ANÓNIMO, "Photography in Eastern Asia", *The Photographic News*, 28, 1330 (29 February 1884): s. p.

⁹¹ JOHN THOMSON, "Hong Kong Photographers", *The British Journal of Photography*, 29 November 1872, 591.

... Vosotros extranjeros- dice Ahung- deseáis que se os tome de frente o en perpendicular. No es así con nuestros hombres de gusto: estos deben mirar directamente a la cámara como si quisieran enseñarle a sus amigos que tienen dos ojos y dos orejas. No tendrán sombras sobre sus rostros porque, veis, la sombra no forma parte del rostro. Veis, la cámara es defectuosa [...] no reconocerá nuestras leyes artísticas...⁹²

La postura frontal respecto a la cámara sin duda contribuye de manera efectiva a la creación de un espacio plano en el que se elimina cualquier efecto de perspectiva.

Finalmente, en 1875 D. K. Griffith habla con normalidad de los retratos que se realizan en China y destaca la anhelada proyección de un estatus social por parte de los modelos a través del traje. Thomson matiza esta información y afirma que los chinos posaban en “traje de fiesta”.⁹³ La información parece veraz teniendo en cuenta la tradición pictórica, que presentaba a los modelos en sus mejores galas, y que a través del atuendo proyectaba información sobre el retratado, como su rango de funcionario, normalmente ficticio.

... Se encuentra algunos que aprovechan el arte. Y se dan el capricho de un retrato de ellos o de sus familias. En este caso grandes son los preparativos para la sesión. Sus mejores ropas son enviadas a través de un culi; se las ponen en el estudio con mucho cuidado y aún mayor charla; la víctima se sienta, extendiendo sus vestiduras al máximo...⁹⁴

En conclusión, si bien los chinos emigrados a California estaban más expuestos a la cultura y la tecnología occidentales, el conjunto de creencias en torno al doble que al parecer existía en China bien podría haber provocado las reacciones de rechazo que

⁹² “... You foreigners, says A-hung, always wish to be taken of the straight or perpendicular. It is not so with our men of taste: that must look straight at the camera so as to show their friends at a distance that they have two eyes and two ears. They won't have shadows about their faces because, you see, shadows form no part of the face (...). The camera, you see, is defective. It won't work up to that point; it won't recognize our laws of art...”. En: JOHN THOMSON, “Hong Kong Photographers”, *The British Journal of Photography* (1872): 569.

⁹³ JOHN THOMSON, “Hong Kong Photographers”, 569.

⁹⁴ “...Some few are to be found who avail themselves of the art. And indulge in a portrait of themselves or their family. In this case, great are the preparations for the sitting. Their number-one best clothes are dispatched by a coolie; they are put on in the studio with much care and more talk; the victim seats himself and spreading his robe out to the best advantage [...] A direct front face must be taken, so as to show both his ears, and each side of his face of the same proportions... perspective being no reasoning power with a Chinaman...”. En: D. K. GRIFFITH, “A Celestial Studio”, *The Photographic News*, 28 May 1875, 259-261.

describe Rafael Castro en sus cartas. Testimonios coetáneos e imágenes parecen confirmar la existencia de un tipo de retrato fotográfico primigenio en China que se caracteriza por presentar a los modelos sedentes, en un plano frontal respecto a la cámara y junto a una mesa. Este patrón, que caracteriza un gran número de fotografías de la segunda mitad del siglo XIX (incluidas dos de las realizadas por Rafael Castro en California), podría relacionarse con el tradicional retrato ancestral chino, no sólo estilística sino funcionalmente, y posiblemente con algunas otras representaciones. Esto parece lógico si tenemos en cuenta que la fotografía se introduce aquí en una cultura con una sólida tradición artística. La adaptación a la cultura china por parte del retrato fotográfico también parece rechazar la perspectiva y el claroscuro, lo que se logra parcialmente a través del posado, la iluminación y una serie de “trucos”. A pesar de todo, nos encontramos posiblemente ante un estilo híbrido, una adaptación de la estética de daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos al horizonte cultural chino. Resulta singular, por tanto, la adaptación que debió llevar a cabo el fotógrafo de la comisión para inmortalizar unos tipos humanos chinos. Con todo, esta adaptación, fruto de las preferencias de las clientelas chinas, no constituye un fenómeno aislado.⁹⁵

b.-Los retratos de Rafael Castro y el “retrato de estilo chino”

Por tanto, dos de las imágenes que Rafael Castro realizó de los chinos de California, que muestran tres individuos sedentes, uno junto a una mesa, y otro de pie [figs. 5.10.7 y 5.10.8], pueden considerarse una adaptación a un modelo de representación ajeno al fotógrafo. El fotógrafo de la comisión, posiblemente a merced de sus difíciles modelos, opta por representarlos a través de los cánones del retrato que se comienza a desarrollar en China durante aquellos años y que no es sino una adaptación a su cultura visual. La negociación es posiblemente compleja debido a que los chinos solían retratarse con fines rituales relacionados con el culto a los ancestros, lo que estaba ineludiblemente relacionado con la muerte, y posiblemente también al desconocimiento de la tecnología y el universal miedo al doble. Los retratos fotográficos, que con el tiempo reemplazaron a los retratos ancestrales de tipo pictórico, están claramente inspirados en este género. Pero, más aún, podrían estar relacionados con este culto, bien porque sirvieran de base

⁹⁵ THIRIEZ, “Photography and Portraiture in Nineteenth-Century China”, 102.

para realizar un retrato pictórico de estas características, bien porque funcionaran con estos fines.

Muy próximos al retrato de tres hombres de identidad desconocida, posiblemente realizado en Brasil [fig. 5.10.10] por las características del estudio fotográfico donde se encuentran, el fotógrafo se inclina nuevamente por un esquema triangular de dos figuras sedentes y una de pie en el centro, y por cierta simetría visible en la postura de los dos hombres sentados. Con todo, la comparación de este retrato con los de chinos de California [véase figs. 5.10.7 y 5.10.8] permite observar una imagen plana. Si bien es cierto que el fotógrafo tiende a utilizar una iluminación uniforme en estos como en muchos otros de sus trabajos, la frontalidad de las figuras respecto a la cámara, más apreciable en los negativos, acentúa la compresión del espacio en las imágenes de chinos [véase figs. 5.10.7 y 5.10.10]. Frontalidad y cierto *horror vacui* podrían interpretarse como rasgos propios del retrato ancestral, pero además podría adivinarse aquí un rechazo a la perspectiva que genera la cámara. Más aún, todos estos retratos de chinos muestran una mesa, que puede ser de estilo chino o mobiliario de estudio, como en el caso de las fotografías de Castro, pero que suelen presentar ciertos objetos decorativos o emblemáticos, como un jarrón con flores, un libro o una taza de porcelana, entre otros. Esta pieza de *atrezo* está ausente en otras imágenes del fotógrafo de la Comisión, que desde que abandona Madrid evita columnas, balaustradas y otros adornos propios de la fotografía comercial, según se puede apreciar en los márgenes de sus negativos. El recurso de la taza de porcelana, muy utilizado en las fotografías de chinos, posiblemente trata de dar vida a un encuentro, y sin duda debió ser bien recibida por los fotógrafos occidentales como un estereotipo de la cultura china. Ofrecer té es uno de los primeros signos de cortesía china, razón por la cual era habitual incluso que el fotógrafo del país asiático lo bebiera con su clientela antes de la toma de la fotografía.⁹⁶ “Los invitados (descansaban) sus tazas de té, sentados de manera hierática para el gusto de los occidentales, a ambos lados de una mesa”.⁹⁷ Los modelos además tienden a posar con un objeto en sus manos que ayude a articular mejor la imagen. Si en el caso de los hombres desconocidos es un sombrero, Rafael Castro representa a los chinos de California con un pañuelo en las manos, lo que también es un recurso frecuente en la representación de hombres y mujeres

⁹⁶ D. K. GRIFFITH, “A Celestial Studio”, 260.

⁹⁷ GEORGE N. KATES, *Chinese Household Furniture* (New York, London: Harper & Brothers Publishers, 1948), 113.

de rango incluso en el arte chino de exportación.⁹⁸ Curiosamente, el pañuelo, junto al abanico, bastón y moneda, era parte del ajuar funerario chino.⁹⁹ Por sus vestidos y joyas, podemos quizá adivinar que sus modelos tratan de proyectar un estatus social, posiblemente ficticio tal y como sugiere la figura del hombre de mediana edad en el centro que, a pesar de su aspecto desaliñado, muestra con orgullo un anillo de arquero en el pulgar. Sabemos de hecho que los modelos posaban con sus mejores galas para estas ocasiones, según los testimonios de la época. Con todo, conforme a los cánones del retrato ancestral chino, quizá podemos partir de la base de que las figuras sentadas podrían ser las de mayor rango, mientras que las otras, más desaliñadas, podrían ser secundarias. La postura de piernas cruzadas de las mujeres resulta algo inusual, si bien no podían posar con las piernas abiertas; muy rara entre modelos masculinos, podría ser considerada un signo de feminidad y, como destaca Roberta Wue, de informalidad¹⁰⁰.

La tercera imagen, que presenta a dos individuos de pie y otros dos sentados [véase fig. 5.10.9], mucho más dinámica que las anteriores en cuanto al posado, parece estar bajo un mayor control por parte del fotógrafo de la comisión. En esta imagen, aunque también bajo el esquema del retrato chino, el artista introduce cierto movimiento gracias a la mujer sentada, que parece tomar una de las tazas de té sobre la mesa girando el cuerpo, y el hombre de pie que, si bien mira a la cámara, gira su rostro hacia la izquierda. La imagen de la mujer en movimiento no es en absoluto frecuente en los retratos de chinos y quizá trata de acercarse más a una escena costumbrista, muy del gusto de los fotógrafos de la época que incluso las preparaban cuidadosamente en el interior del estudio.

El interior de California

Quizá el grupo más importante de imágenes de California sea el del bosque de secuoyas gigantes de Calaveras County. Como ya se indicó anteriormente, Castro y

⁹⁸ Además de numerosas fotografías, el pañuelo aparece en otros tipos de representación, como figuras de arcilla similares a estatuillas diseñadas para el ritual ancestral, aunque quizá concebidas como arte chino de exportación (Colección Peabody Essex Museum, Salem, Massachusetts, signatura E7097, E7098, E4417).

⁹⁹ VALERY GARRET, *Traditional Chinese Clothing in Hong Kong and South China, 1840-1980* (Hong Kong, Oxford, New York: Oxford University Press, 1987), 45.

¹⁰⁰ ROBERTA WUE, "Essentially Chinese: The Chinese Portrait Subject in Nineteenth-Century Photography", en *Body and Face in Chinese Visual Culture*, WU HUNG Y KATHERINE R. TSIANG eds (Cambridge: Harvard University Asia Center, 2005), 273.

Martínez y Sáez, asesorados por el alemán Edward Vischer, se desplazaron al interior de California. Visitaron no sólo el bosque de secuoyas gigantes al sur de Yosemite sino las minas de oro de la zona, particularmente las de la población vecina de Murphy's.

a.- Secuoyas gigantes

Edward Vischer, con quien habían entrado en contacto y que demostraría ser un importante colaborador durante su estancia en California, trazaría para los comisionados un derrotero comentado por estos lugares, según indica Rafael Castro en sus crónicas¹⁰¹ y deja constancia el diario de Martínez y Sáez.¹⁰² Lamentablemente, el limitado tiempo del que disponían los comisionados, que caracterizó sus actividades en América, parece que redujo significativamente la visita a la parte sur de la ruta trazada por el alemán.

Edward Vischer (Ratisbona, Alemania, 1809-1878) había emigrado a América a los 19 años. Tras un largo periodo en distintos países de América Latina, donde desarrolló varios trabajos, llegó en 1849 a California. Quizá lo más importante a destacar de su etapa en América del Sur sea su amistad con el célebre artista Mauricio Rugendas, con quien convivió en Perú, y el hecho de que conoció personalmente a Charles Darwin. En California estuvo activo en la operación de cambio de divisa, como intermediario entre empresas alemanas y mexicanas, y como agente de tránsito marítimo, bienes raíces o banca, entre otros.¹⁰³ Aunque artista aficionado, desarrolló en la madurez de su vida una importante carrera como autor y editor de libros ilustrados, muchas veces por su propia mano, sobre el estado norteamericano. Cuando los comisionados establecieron contacto con él, ya había publicado sendas obras ilustradas sobre la región minera de Washoe¹⁰⁴ y Calaveras County¹⁰⁵, donde se podían contemplar las maravillosas secuoyas gigantes. Así

¹⁰¹ "La expedición más notable que en esta estación hemos hecho, por indicación del Sr. Wicher [sic], ilustrado alemán, que ha sido nuestra providencia en esta Babel, tuvo por objeto el recorrer el bosque o pinar de Calaveras. Dirigímonos por el itinerario compuesto y dibujado por el señor Wicher [sic]; saliendo con mi buen compañero Martínez...". En: CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición científica al Pacífico: San Francisco de California, 27 de octubre de 1863", 52.

¹⁰² Reproducción del derrotero diseñado para los comisionados por Edward Vischer, 18 de octubre de 1863, en FRANCISCO DE PAULA MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid (AMNCN), signatura ACN0038/689/002. El diario manuscrito original puede consultarse on-line a través de la web de archivos y bibliotecas del CSIC.

¹⁰³ PUIG-SAMPER, "La Comisión Científica del Pacífico en California", 109.

¹⁰⁴ EDWARD VISCHER, *Sketches of the Washoe Mining Region* (San Francisco, 1862) <http://ccd.libraries.claremont.edu/cdm/ref/collection/vdp/id/704> consultado el 4 de diciembre de 2015)

¹⁰⁵ EDWARD VISCHER, *Views of California: The Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California, and its Avenues* (San Francisco, 1862), doi: 10.5962/bhl.title.50746 (consultado el 4 de diciembre de 2015)

pues, parece lógico que fuera precisamente Vischer quién les sirviera de colaborador local.

Como se comentó algunas líneas atrás, Martínez y Sáez, que ejercía de presidente de la comisión en California, decidió emprender una expedición al interior del estado a pesar del grave estado de su compañero Fernando Amor. Como indica Castro en su carta de *El Museo Universal*, el principal objetivo del viaje era visitar el bosque de secuoyas gigantes de Mariposa Grove.¹⁰⁶ Los comisionados partieron de San Francisco el día 20 de octubre en el “vapor con casita” *Cornelia*, y en la ciudad de Stockton abandonaron el barco para proseguir su camino en diligencia hasta la población de Murphy’s.¹⁰⁷ A pesar de que en el camino había tanto “polvo que uno se ahoga”, lo que les obligaba a vestir “unas batas de percalina para preservar algo la ropa”¹⁰⁸, el fotógrafo describe muy positivamente los campos como “terrenos amenos llenos de árboles y preciosas casitas de madera que parecían sacadas de una caja de juguetes de los que hacen los alemanes, con sus cercas pintadas, sus instrumentos de labranza en orden, y sus trigos interpolados con algunos árboles pequeños”¹⁰⁹. La visión positiva del fotógrafo contrasta con la del naturalista, que sólo destaca en su diario la lentitud de la diligencia, su escasa animación, y que en el poblado minero de Murphy’s el único entretenimiento de sus habitantes consistía en bailar con unas alemanas por dinero, beber y comer.¹¹⁰ A la mañana siguiente de su llegada a Murphy’s, donde contaban con la ayuda de un español (posiblemente Laso de la Vega) para quien llevaban una carta de recomendación, partieron hacia el bosque de secuoyas.

Si bien el fotógrafo se mofa de la belleza de la mañana en la que visitaron el bosque de secuoyas, restando así poesía al momento de su llegada, éstas le causaron un profundo impacto, según se desprende de sus palabras: “... aseguro no haber visto monstruosidad más admirable, con la particularidad de que cuánto más se miran, más aumenta el asombro del que los mira...”¹¹¹. La alusión a la monstruosidad de los árboles sin duda trae a la memoria la más antigua tradición viajera en la que se acercaba al lector a la maravilla y lo monstruoso que generalmente caracterizaba todo lo desconocido. A pesar de esta primera visión de lo “maravilloso”, a lo largo de sus cartas la atención del

¹⁰⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 29 de octubre de 1863”, 52.

¹⁰⁷ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 149.

¹⁰⁸ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 149.

¹⁰⁹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 29 de octubre de 1863”, 52.

¹¹⁰ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 149.

¹¹¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 29 de octubre de 1863”, 53.

fotógrafo se centra en el complejo turístico y en los árboles más singulares, a través de los cuales describirá el bosque, recalcando sus características físicas, particularmente sus dimensiones, y su historia más reciente, elaborando así un discurso moderno.¹¹²

Su llegada al bosque de Calaveras es descrita en los siguientes términos:

*... Cuatro horas de carrera por vericuetos nos pusieron en Calaveras y pudimos ver los magníficos pinos que manifiesta el grabado: por entre los dos árboles del fondo atravesamos con nuestro “char-á-bancs” quedando sorprendidos de la magnitud de estos dos centinelas, que tal es su nombre por la analogía pues están a la entrada de la selva; la casita o cenador que manifiesta el dibujo tiene de notable el que se eleva sobre la enorme tocona de un pino cortado que tiene de diámetro 32 pies, y por tanto han podido bailar allí con comodidad treinta parejas de danzarines...*¹¹³

Una atenta mirada a la imagen ACN003/063/121 [fig. 5.10.19], que al igual que el mencionado grabado de los árboles tampoco fue publicada por *El Museo Universal*, nos permite recrear la experiencia e imagen descritas por el fotógrafo. Son, en efecto, visibles no sólo la silueta de los troncos de Los Centinelas y el cenador, sino también los surcos de un carro en el suelo, que sugieren el paso del fotógrafo entre los árboles, recreando vívidamente su llegada al bosque de secuoyas. Tan estrecha relación entre la fotografía y la narración del viaje publicada por la revista nos permite observar el carácter complementario que imagen y palabra tenían para el fotógrafo. Si bien se ha explicado que la voluntad de los exploradores desde el XVIII era explicar a través de imágenes lo que resultaba imposible de describir, como ilustran por ejemplo varios comentarios de Alejandro Malaspina¹¹⁴, esta imagen nos recuerda la particular dependencia de la imagen fotográfica del XIX respecto a la palabra escrita. Como nos recuerda Martha Sandweiss, sólo las palabras podían hacer hablar a las fotografías, siendo incapaces de llevar por sí solas la carga narrativa.¹¹⁵ Sin embargo, las imágenes del XIX muestran en general una

¹¹² CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 29 de octubre de 1863”, 52-54 y CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata de guerra *Triunfo*, en la mar a 1º de diciembre de 1863”, 109-110.

¹¹³ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 29 de octubre de 1863”, 53.

¹¹⁴ MNA, manuscrito 2219, folio 5 (original). ALEJANDRO MALASPINA a Antonio Valdés, 26 de diciembre de 1788. En SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina* 178; y MNA, manuscrito 427, folio 4. ALEJANDRO MALASPINA a Francisco Bruna, 26 de diciembre de 1788. En SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, 178.

¹¹⁵ SANDWEISS, *Print the Legend: Photography and the American West*, 272.

relación particularmente estrecha con la palabra. Así, por ejemplo, imágenes y textos convivirán estrechamente en libros de viajes o revistas, igual que las fotografías, generalmente insertas en series, dispondrán de títulos generalmente explicativos.

Se podría quizá afirmar que existe una pareja de fotografías que exploran el bosque de secuoyas desde un punto de vista puramente científico, según las necesidades de los naturalistas. Las imágenes, como ha ocurrido en ocasiones anteriores [véase fig. 5.2.7], muestran la figura completa de los árboles en su medio natural. Este tipo de iconografía, posiblemente de influencia humboldtiana, aparece en publicaciones con interés científico a lo largo de todo el siglo XIX, incluso en los libros con mayores pretensiones artísticas como *Sylva Britannica*¹¹⁶. Esta preciosa obra, que podría haber servido de modelo para este tipo de fotografías dado su interés por los árboles más antiguos y singulares (en este caso de Gran Bretaña) presenta, efectivamente, los especímenes insertos en un paisaje que nos trae a la memoria la obra de Constable. Su autor, Jacob Strutt (Gran Bretaña, 1784-1864) era, como Rafael Castro, pintor de formación además de grabador. Una comparación entre la obra de ambos revela, sin embargo, una perspectiva fundamentalmente documental por parte del artista de la expedición, que también se diferencia del británico por el uso de un lenguaje más científico en la descripción de los especímenes. Los describirá de la siguiente manera:

... *La “sequoia gigantea” [sic] es el nombre genérico de los pinos, cuyo primer dibujo remití en mi última. La altura de Los Centinelas es de 300 pies ingleses y su circunferencia de es de 63 el uno y 69 el otro.*

El grupo de las Tres Gracias, uno de los más bellos grupos del pinar, mide de altura 293 pies y la circunferencia de los tres 92 pies ingleses.

*La Madre y el Hijo, la primera 315 de altura...*¹¹⁷

¹¹⁶ GEORGE JACOB STRUTT, *Sylva Britannica, or Portrait of Forest Trees Distinguished for their Antiquity, Magnitude or Beauty* (London: Longman, Rees, Orme, Brown and Green, 1830), doi: 10.5962/bhl.title.29996 (consultado el 28 de diciembre de 2015).

¹¹⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata de guerra *Triunfo*, en la mar a 1º de diciembre de 1863”, 110.

Y así describirá también otros tres conjuntos de árboles. La descripción es muy similar a la utilizada por la revista ilustrada *Gleason's Pictorial*, en sus primeras noticias sobre el descubrimiento del bosque de secuoyas.

Con todo, la obra de ambos artistas presenta similitudes. Centrando su atención en Los Centinelas ACN000/008/120 [fig. 5.10.20] y otro grupo de árboles también visible desde el cenador (posiblemente *pinus lambertiana* y *abies amabilis*¹¹⁸ erróneamente identificados por los comisionados con el mismo grupo de “guardianes” del bosque) FFD1388 [fig. 5.10.21], Castro presenta una visión distante de las secuoyas; sin embargo, las inserta, como Strutt, en paisajes humanizados en los que sólo echamos en falta la figura humana, ausente debido a la larga exposición en casi todas sus placas. La adecuación de las imágenes fotográficas a la botánica del momento es manifiesta no sólo por su similitud respecto a láminas previas con interés científico, sino a fotografías contemporáneas como las de Charles L. Weed¹¹⁹, base de la litografía iluminada *Sequoia Wellingtonia.- The Two Guardsmen* [fig. 5.10.22] de *Pinetum Britannicum*¹²⁰ del botánico inglés Edward James Ravenscroft (1816-1890). Publicada entre 1864 y 1884, esta obra en tres volúmenes describe las coníferas cultivadas en Gran Bretaña e incluye numerosas ilustraciones de árboles en su hábitat natural y detalles de agujas, flores y frutos. La litografía *Sequoia Wellingtonia.- The Two Guardsmen*, litografiada por W. H. McFarlane en 1867, se centra en los especímenes fotografiados por Rafael Castro en la imagen ACN000/008/120 [fig. 5.10.20] cuyo paisaje aparece sólo ligeramente modificado en la fotografía de Charles L. Weed. Pero, además, como se verá en el siguiente apartado, la imagen FFD1388 [fig. 5.10.21] aparecerá reproducida como ilustración de especímenes botánicos en los Estados Unidos.

La imagen ACN000/008/128 [fig. 5.10.23] puede presentarse como un buen ejemplo de los mensajes que el fotógrafo trató de articular con relación a estos árboles. El uso de la figura humana como escala sin duda contribuye a definir la dimensión de la circunferencia de tan colosales árboles, un aspecto que llamó la atención de su compañero

¹¹⁸ [RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ], *Sugar Pine Surrounded by Silver Firs and Other Trees*, copia en papel aluminado sobre papel, en EDWARD VISCHER, *Vischer's Views of California, the Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California and its Avenues* (San Francisco, Impresión del autor, después de 1863), ejemplar de la Honnold Mudd Library, Special Collections, The Claremont Colleges, Claremont, <http://ccdlib.libraries.claremont.edu/cdm/compoundobject/collection/vdp/id/336/rec/3> (consultado el 15 de enero de 2016)

¹¹⁹ CHARLES LEANDER WEED, *The Sentinels*, copia en papel aluminado, The 19th Century Rare Book & Photograph Shop, consultado el 13 de enero de 2016, <http://www.19thshop.com/book/magnificent-pair-of-views-of-big-tree-grove-near-yosemite/>

¹²⁰ EDWARD JAMES RAVENSCROFT, *The Pinetum Britannicum, a Descriptive Account of Hardy Coniferous Trees Cultivated in Great Britain* (Edimburgo, London: Ballantyne, Hanson & Co. for Blackwood & Sons and the author, 1864-1884).

Martínez¹²¹ y que, a juzgar por el número de fotografías que se conserva, fue quizá el aspecto más importante a destacar entre los fotógrafos norteamericanos, que siguieron el mismo esquema [fig. 5.10.24]. Según comenta Rafael Castro, contaban con otra carta de recomendación para el dueño de los “Big Trees” o “árboles corpulentos”, posiblemente de Vischer, que ya había trabajado allí con motivo de la publicación *Views of California: The Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California, and its Avenues* (San Francisco, 1862). Esta persona no parece otra que Galen Clark, importante personaje relacionado con la divulgación y protección del bosque de secuoyas¹²², quizá el hombre que, como en otras fotografías de la época, aparece posando junto al tronco de la secuoya. Por otra parte, los numerosos anillos en los que se intercalan marcadores de hitos históricos informan sobre su increíble antigüedad.

La imagen ABGH000/117/348 [fig. 5.10.25] se complementa con la anterior, pero transmite un mensaje diferente. Muestra el mismo tronco cortado aunque desde otra perspectiva que permite observar la escalera con mayor detalle. Una atenta mirada sobre la misma delata la presencia de una figura en la parte superior, pues efectivamente servía para subirse, tal y como aparece reflejado en numerosísimas fotografías coetáneas [fig. 5.10.26]. Otra figura, igualmente desdibujada por la larga exposición de la placa, aparece junto al tronco en el margen derecho. Como en la mayoría de los monumentos, el tronco muestra todo tipo de inscripciones incisas conmemorando la visita de numerosos personajes anónimos. Es posible que se conservara incluso un grafiti del propio Rafael Castro que, como sabemos, dejó su huella en Toledo. Si bien los expedicionarios norteamericanos explican su existencia como medida protectora,¹²³ el cenador no sólo contribuye a definir la enorme circunferencia del árbol sino que nos recuerda que el bosque de secuoyas funcionaba, ante todo, como un destino turístico para la sociedad californiana. De hecho, Rafael Castro describe el lugar con las siguientes palabras:

¹²¹ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 149.

¹²² Galen Clark (Canadá, 1814-1910), que había sido testigo del descubrimiento casual del bosque de secuoyas de Mariposa Grove, se retiraría allí para recuperarse de una grave tuberculosis. Viudo, enfermo y lejos de sus hijos, logró sin embargo recuperarse en el bosque, al que dedicaría toda su larga vida. No sólo dirigió el hotel en el que se alojaron los comisionados, que todavía hoy existe, sino que sirvió como guía durante varios decenios llegando a ser un experto en estos árboles, de los cuales escribió varios libros especializados. Pero quizá lo más importante a destacar sea el importante papel que Clark jugó en la lucha por la protección de esta importante reserva natural, que en 1864 fue cedida al estado de California por el presidente Lincoln.

¹²³ FRANCIS P. FARQUHAR, ed., *Up and Down California in 1860-1864: The Journal of William H. Brewer, Professor of Agriculture in the Sheffield Agricultural School from 1864 to 1903* (New Haven: Yale University Press; London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1930), 399, <https://archive.org/details/updowncalifornia01will> (consultado el 4 de diciembre de 2015)

... *Tales son las dimensiones colosales de estos tan notables árboles para el naturalista, el artista y el curioso e instruido viajero. Este sitio es el Aranjuez de San Francisco; y en la estación primaveral a él van a pasar temporadas las familias de dicha población y disfrutar del puro ambiente y de sus amenas y frescas sombras, pues tanto Sacramento como San Francisco se ponen inhabitables con el infinito polvo y la atmósfera más pesada por consiguiente...*¹²⁴

Esta percepción del lugar es visible en las fotografías realizadas por Rafael Castro, que dejará constancia de las instalaciones existentes fotografiando el hotel FFD1418 [fig. 5.10.27] y una zona cercada en la que es visible una amplia superficie de tocones FD1422 [fig. 5.10.28] que, posiblemente, aluden al proceso de optimización del bosque con fines turísticos, tal y como sugiere el diario de Martínez y Sáez¹²⁵. El hotel, “con todo lo necesario, facilitando de este modo la estancia en este delicioso sitio como la visita de los viajeros”¹²⁶, es descrito así por el fotógrafo:

... [Los visitantes] *encuentran un bello y cómodo hotel con terrazas y galería, desde donde se goza de la vista del bosque. Tiene espaciosas habitaciones, bien amuebladas, sala de billar, y una mesa servida al estilo del país con el mayor aseo, y no de gran precio para el país, que todo se paga extraordinariamente caro...*¹²⁷

Sin duda, este pequeño hotel rural pero con todas las comodidades constituye para Castro una imagen más del desarrollo del país. Años después en España sólo los hoteles de las grandes ciudades eran comparables con los europeos.¹²⁸ Pero una cosa es diseñar una infraestructura para facilitar la visita al lugar y otra muy diferente el uso “vandálico” de los recursos del bosque, más patente en la imagen ACN000/008/117 [fig. 5.10.29]. La imagen representa la primera secuoya descubierta que, una vez talada por un grupo de

¹²⁴ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata de guerra *Triunfo*, en la mar a 1º de diciembre de 1863”, 110.

¹²⁵ “... Una plaza ha sido hecha derribando árboles, así como un buen hotel con todo lo necesario facilitando de este modo la estancia en este delicioso sitio así como la visita de los viajeros...”. En: MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 149.

¹²⁶ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 149.

¹²⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata de guerra *Triunfo*, en la mar a 1º de diciembre de 1863”, 110.

¹²⁸ M. BARKE y J. TOWNER, “Exploring the History of Leisure and Tourism in Spain”, en *Tourism in Spain: Critical Issues*, eds. M. Barke, J. Towner J. y M. T. Newton (Wallingford: CAB International, 1996), 10.

trabajadores de la población de Murphy's, había sido utilizada para dar forma a distintas "atracciones". La fotografía muestra la parte superior de la secuoya tras la reciente desinstalación de una bolera y una cervecería, según nos informa Edward Vischer en su publicación de 1864¹²⁹. La parte inferior de este árbol se corresponde con el cenador y la base del tronco con la escalera, en las fotografías anteriores.

Castro, siempre observador y crítico, se limita sin embargo a describir el lugar conforme a su experiencia personal:

*... Treinta deliciosas horas pasamos en aquel sitio tan pintoresco, perfectamente alojados, gozando en la noche de los efectos de la plateada luna que es la misma que veía en El Prado de esa M. H. V., mi querida patria...*¹³⁰

Más tarde rememora aquellas deliciosas horas desde la *Triunfo* y afirma:

... Aún duran en mi imaginación los agradables momentos que pasamos en el condado de Calaveras, admirando los enormes y magníficos "big trees" o palos altos de pino, sequoia gigantea...

[...]

... El corto tiempo que pasé en dicho punto con mi compañero Martínez fue tanto más apetecido cuánto que tan hartos nos encontramos. La tierra es la vida, es una parte de nuestra imaginación; si en ella hay dolores, también hay alivio y recursos que no se encuentran en el salado elemento.

*El mar, en una navegación larga, quita las fuerzas, tanto físicas como intelectuales, puede hacer de hombres civilizados salvajes...*¹³¹

¹²⁹ Sr Martínez de Castro [Rafael Castro y Ordóñez], *The Upper Portion of the Original Big Tree and Surrounding Debris [ilegible] After the Recent Removal of the Old Beer Room and Bowling Alley which Had Been Built Over It (Sept 1863) [ilegible] by Señor Martínez de Castro, phot of the Scientific Commission of Spain*. 1863, reproducción en papel albuminado de una copia en papel albuminado. Edward Vischer, *The Forest Trees of California* (San Francisco, 1864), Yale Collection of Western Americana, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, New Haven. Signatura: Zc72+864x.

¹³⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 29 de octubre de 1863", 54.

¹³¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata de guerra *Triunfo*, en la mar a 1º de diciembre de 1863", 110.

Imágenes y palabras parecen describir Mariposa Grove como un lugar de reposo espiritual donde el fotógrafo, cansado, muy crítico con la marcha de la expedición y afligido por el estado de salud de su compañero Fernando Amor, tal y como refleja en sus cartas desde California, encuentra consuelo momentáneo. Curiosamente esta percepción coincide en gran medida, como veremos más adelante, con la de Edward Vischer, cuya colaboración había definido la expedición al interior de California, según aparece reflejada en su libro *Views of California: The Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California, and its Avenues* (San Francisco, 1862).

Sin embargo, la destrucción del Original Big Tree (también denominado Discovery Tree o Mammoth Tree) en 1853, que fue seguida por la de otros árboles milenarios, auténticos monumentos de la naturaleza, llama poderosamente la atención del espectador contemporáneo. Estos árboles fueron descortezados o talados (posiblemente también anillados) por los especuladores locales con el objeto de transportar muestras a numerosas ciudades y darlos a conocer como maravillas de la naturaleza.¹³² El pie de foto de la estereoscopía de Underwood & Underwood [fig. 5.10.30] es un buen ejemplo del triste destino de muchos de estos árboles: *Mother of the Forest.- Sacrificada a la curiosidad, murió cuando la corteza (ahora en Londres) le fue extraída para su exhibición, Calaveras Grove, California.*¹³³ Curiosamente, la destrucción (y reducción a “monstruos de feria”) de estos notables árboles no fue objeto de comentario o crítica por parte de ninguno de los comisionados (ni por parte de la California Geological Survey más tarde). Al menos, en las imágenes o las crónicas de Rafael Castro no parece trascender ningún tipo de preocupación por “conservar” la imagen de unos valiosos especímenes en peligro, de la misma manera que en Europa se fotografiaban con enorme interés los monumentos susceptibles de desaparecer ante la acción destructora del hombre, el progreso o simplemente el paso del tiempo. Sin embargo, las negociaciones de Galen Clark con vistas a proteger legalmente el bosque durante aquella época permiten adivinar un clima de preocupación. Todavía en 1907, cuando escribe sobre los árboles y su historia, Clark afirma:

¹³² LEO HICKMAN, “How a Giant Tree’s Death Sparked the Conservation Movement 160 Years Ago, *The Guardian*, 27 June 2013, consultado el 12 de enero de 2016, <http://www.theguardian.com/environment/blog/2013/jun/27/giant-tree-death-conservation-movement>

¹³³ Underwood & Underwood, *Mother of the Forest.-Sacrificed to Curiosity, Died When Bark (Now in London) Was Stripped for Exhibition, Calaveras Grove, California. Circa 1902*, estereoscopía. Biblioteca del Congreso, Washington D.C. Signatura: 94505690. Consultado el 14 de enero de 2016, http://lccn.loc.gov/94505690_

... No parece haber ahora ninguna buena razón por la que estos Big Trees en California se extingan en los siglos venideros si son apropiadamente protegidos de las despiadadas hachas y sierras de los leñadores. Los californianos como masa no se han dado cuenta del todo del gran valor para el estado de este magnífico legado de la naturaleza, una de sus joyas de la corona, que contribuye a atraer miles de visitantes y millones de dólares anualmente...¹³⁴

En el contexto español, las secuoyas gigantes ya eran conocidas, y *El Museo Universal* les dedica varias líneas en un artículo sobre California y sus maravillas en el mismo año de 1863. Tras describir la tala de uno de estos ejemplares, el autor del artículo no puede evitar afirmar: "... Esta localidad tan limitada y el corto número de ejemplares existente induce a creer que estos gigantes desaparecerán en breve; su reproducción es extraordinariamente lenta..."¹³⁵.

En los Estados Unidos numerosos artistas habían acometido este tipo de "labores de salvamento" con relación a la naturaleza salvaje, que se identificaba con la presencia e inspiración divinas. Pero la naturaleza salvaje no sólo era percibida como huella de la presencia de Dios o signo del destino de la nación; los árboles gigantes se consideraban como algo antiguo y noble con lo que competir con los monumentos de la civilización europea, y quizá por ello recibían incluso nombres de personajes emblemáticos de la cultura americana que debían perpetuarse.¹³⁶ La sociedad española parece asimilar precisamente esta idea, y concibe las secuoyas como un "eslabón" a través del tiempo, según se desprende de un artículo en *El Museo Universal*.¹³⁷ Los parques naturales eran esencialmente considerados instituciones museológicas (no sólo en sus contenidos sino en sus técnicas de exposición)¹³⁸. La alusión a importantes personajes de la cultura

¹³⁴ "... There now seems to be no good reason why these Big Trees in California should become extinct for many centuries yet to come, if properly guarded and protected from the ruthless axes and saws of lumbermen. Californians as a mass have not yet fully realized the great value to the State of this magnificent endowment of Nature, one of her most precious crown jewels, which aids in attracting thousands of visitors and millions of dollars annually...". En GALEN CLARK, *The Big Trees of California, Their History and Characteristics* (Redondo, Press of Reflex Publishing Co., 1907), http://www.yosemite.ca.us/library/big_trees_of_california/origin.html#page_21 (consultado el 15 de enero de 2016)

¹³⁵ ANÓNIMO, "La California y sus maravillas", *El Museo Universal*, 22 de noviembre de 1863, 372, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-museo-universal--306/> (consultado el 18 de enero de 2016)

¹³⁶ ELIZABETH HUTCHINSON, "They Might Be Giants: Carleton Watkins, Galen Clark, and the Big Tree", *October*, n. 109 (2004): 54, 57.

¹³⁷ ANÓNIMO, "La California y sus maravillas", 372.

¹³⁸ THOMAS PATIN, "Exhibitions and Empire: National Parks and the Performance of Manifest Destiny", *Journal of American Culture*, vol.22, n. 1 (1999): 41.

americana nos advierte del importante significado nacionalista de este tipo de instituciones. La relación creada entre naturaleza y nación permitió a los parques naturales servir como lugares de culto patriótico en los que la misión del Destino Manifiesto pudiera ser reafirmada ritualmente y el pueblo pudiera ser renovado por la fuente de la grandeza de América.¹³⁹ Así parece lógico que la destrucción de estos árboles hubiera sacudido la opinión pública, que se debatía entre el interés por darlos a conocer y su conservación. El artículo publicado por *Gleason's Pictorial*, revista muy similar a *El Museo Universal*, permite evaluar el impacto causado por la destrucción de estos “monumentos” en el seno de la sociedad norteamericana:

... Durante algún tiempo los diarios han estado relatando el descubrimiento de un enorme árbol en California [...] Para nosotros parece una idea cruel, un perfecto sacrilegio, talar tan espléndido árbol. Pero esto ha sido llevado a cabo [...] El árbol estaba... de camino a San Francisco donde será exhibido [...] En Europa, tal obra de la naturaleza habría sido cuidada y protegida, si fuera necesario por ley [...] En su estado natural, alzando su majestuosa copa hacia los cielos, y agitándose en todo su vigor, fuerza y verdor naturales, era una visión que merecía peregrinaje pero ahora ¡Ay de mí! Es un monumento de la avaricia de aquellos que lo han destruido...¹⁴⁰

La especial relación de la cultura norteamericana con la naturaleza explica la visión sublime que Albert Bierstadt exhibe en el bosque de secuoyas de sus óleos algunos años más tarde [fig. 5.10.31]. Las imágenes del pintor de origen alemán, que se había hecho enormemente célebre por sus enormes composiciones paisajísticas que eran exhibidas públicamente como se hacía con los panoramas, muestran el bosque de secuoyas en una atmósfera de quietud propia del Luminismo, invadida por grandes efectos lumínicos y cromáticos. Las imágenes parecen recorrer no sólo algunos de los árboles más conocidos aunque menos frecuentados del bosque, como el Great Grizzly

¹³⁹ LYNN ROSS-BRYANT, “Sacred Sites: Nature and Nation in the US National Parks”, *Religion and American Culture*, vol. 15, n. 1 (2005): 44.

¹⁴⁰ “... For some time past the papers of the day have been chronicling the discovery of an enormous tree in California (...) To our mind it seems a cruel idea, a perfect desecration, to cut down such a splendid tree. But this has been done (...) The tree was ... in the way to San Francisco where it was to be exhibited (...) In Europe such a natural production would have been cherished and protected, if necessary by law (...) In its natural condition, rearing its majestic head towards heaven, and waving in all its native vigour, strength and verdure, it was a sight worth a pilgrimage but now, alas! It is a monument of the cupidity of those who have destroyed [it]...” En: ANÓNIMO, “An Immense Tree”, *Gleason's Pictorial Drawing Room Companion*, 1 octubre 1853, <https://archive.org/stream/gleasonspictoria0506glea#page/n221/mode/2up> (consultado el 13 de enero de 2016)

Bear, sino su historia, desde las civilizaciones indígenas hasta su descubrimiento por los emigrantes europeos. Si la naturaleza espiritual de las imágenes resulta evidente, no así quizá su carácter nacionalista, más tangible si se tiene en cuenta que una de sus composiciones, *The Great Trees, Mariposa Grove, California*, se realizó con motivo de la Philadelphia Centennial Exposition de 1876¹⁴¹.

Así pues, de la misma manera que algunos de los jardines que ha visitado en América Latina, el bosque de secuoyas ejerce como lugar de recreo, de consuelo espiritual, de apreciación botánica... pero también de culto a la nación. Con todo, también constituye un escenario privilegiado del progreso de la nación. Los comentarios sobre la ineludible marcha del progreso con relación a la desaparición de los nativos norteamericanos del fotógrafo permite vislumbrar la aceptación de una situación de facto:

... En fin, esto es un gran país, lleno de vida, de movimiento. ¡Y todavía había hombre en esa que creía que sólo íbamos a encontrar indios en estos pueblos! ¡Pobres majaderos que niegan que el mundo marcha como su símbolo, que son el vapor y la electricidad! Que no se paren, que marchen, si no la rueda los destrozará...¹⁴²

Los comentarios de Castro deben superponerse al contexto cultural de su época, en el que viajeros y emigrados a los Estados Unidos comentan el imparable progreso norteamericano a expensas de la destrucción de la América original y su medio natural. En las notas sobre su viaje a América, Alexis de Tocqueville comenta:

... Uno ve [las soledades de América] con un placer melancólico; uno apremia para admirarlas. Los pensamientos del salvaje, la grandeza natural que ve llegar a su fin se entremezcla con espléndidas anticipaciones de la triunfante marcha de la civilización. Uno se siente orgulloso de ser un hombre y sin embargo al mismo tiempo experimenta

¹⁴¹ ADRIENNE RUGER CONZELMAN, *After the Hunt: The Art Collection of William B. Ruger* (Mechanicsburg: Stackpole Books, 2002), 98-100.

¹⁴² CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 29 de octubre de 1863", 54.

*no puedo decir qué amargo arrepentimiento por el poder que Dios nos ha concedido sobre la naturaleza...*¹⁴³

La presencia de árboles cortados (no caídos) es tan frecuente en el arte norteamericano que ha sido estudiada como un motivo simbólico de la conquista de la naturaleza salvaje y el avance del progreso de la civilización estadounidense.¹⁴⁴ Curiosamente, los tocones han sido incluso relacionados con la destrucción del bosque y de manera explícita con la extinción de la raza india.¹⁴⁵ Así, los comentarios de Rafael Castro podrían conducirnos a pensar que las imágenes del bosque de secuoyas, en el que abundan los árboles talados, describen tanto los especímenes botánicos como el imparable avance del progreso norteamericano en todos los ámbitos, un progreso al que en todo caso alude constantemente en sus crónicas en términos de inspiración. Curiosamente, las fotografías realizadas en los Estados Unidos después de la Guerra Civil Americana explotarán, y cada vez más, la imagen del triunfo del hombre sobre la naturaleza en forma de árboles talados o en proceso de serlo, generalmente acompañadas por múltiples figuras de leñadores orgullosos o felices turistas [fig. 5.10.32].

Una interesante fotografía de la raíz de una secuoya caída (¿la misma Eagles's Wing de la imagen anterior?), junto a la cual surge la vida de un nuevo árbol ACN000/010/165 [fig. 5.10.33], nos permite concluir el reportaje que sobre las secuoyas de Mariposa Grove realizó Rafael Castro. El negativo, aunque con graves problemas técnicos, permite adivinar la belleza de esta imagen que parece aludir al ciclo de la vida y la muerte. La raíz enmarca la silueta tenuemente iluminada del nuevo árbol que parece crecer donde una vez lo hiciera la anciana secuoya caída. Unos caen mientras otros se alzan de la nada, casi como ocurriera con el imperio español y los Estados Unidos. Las múltiples versiones fotográficas de las raíces de las secuoyas [véase fig. 5.10.32], o los dibujos de Edward Vischer en *Views of California: The Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California, and its Avenues* (San Francisco, 1862), permiten apreciar la

¹⁴³ "... One sees them [the solitudes of America] with a melancholy pleasure; one is in some sort of hurry to admire them. Thoughts of the savage, natural grandeur that is going to come to an end become mingled with splendid anticipations of the triumphant march of civilization. One feels proud to be a man, and yet at the same time one experiences I cannot say what bitter regret at the power that God has granted us over nature...". ALEXIS DE TOCQUEVILLE, *Journey to America* (New York: Doubleday, 1971), 399, en: ALBERT BOIME, *The Magisterial Gaze: Manifest Destiny and American Landscape Painting c. 1830-1865* (Washington y London: Smithsonian Institution Press, 1991), 6.

¹⁴⁴ Véase: BARBARA NOVAK, *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875* (New York, Toronto: Oxford University Press, 1980), 157-202 y NICOLAI CIKOVSKI JR., "The Ravages of the Axe: The Meaning of the Tree Stump in Nineteenth-Century American Art", *The Art Bulletin*, vol. 61, n. 4 (1979): 611-626.

¹⁴⁵ CIKOVSKI JR., "The Ravages of the Axe: The Meaning of the Tree Stump in Nineteenth-Century American Art", 615.

naturaleza poética de esta imagen de Castro, única en el conjunto del fotógrafo de la comisión.

b.- Minas

Tras visitar el bosque de secuoyas gigantes, los comisionados Francisco de Paula Martínez y Sáez y Rafael Castro partieron hacia el vecino pueblo de Murphy's, que generalmente se visitaba en la ruta turística a Mariposa Grove, tal y como demuestra las publicaciones de Edward Vischer sobre esta zona. Este animado pueblo había surgido en las proximidades de los placeres descubiertos por los hermanos Daniel y John Murphy, dos pioneros asentados en California en 1844 que comenzarían a realizar prospecciones durante la Fiebre del Oro con enorme éxito. Tras llegar con la caída de la noche a las seis de la tarde, visitaron al boticario, que tenía una colección de minerales, y contactaron con su colaborador local, Francisco Laso de la Vega, el español a quien posiblemente habían entregado una carta de recomendación durante su primera estancia.¹⁴⁶ Al amanecer se dirigieron a visitar los placeres próximos a la población. Rafael Castro describe así la visita:

*... A la siguiente alborada visitábamos los places donde se lava el oro o, mejor dicho, el negruzco barro que lo contiene. Los trabajos de Murphys [sic] sobre esto son ya considerables y van ahondando grandes profundidades sirviéndose de medios tan sencillos como primitivos o naturales. Nuestro guía era el español ya citado anteriormente llamado Laso de la Vega; él nos enseñó todos los escondrijos que vimos con singular placer y, después de tomar unas pequeñísimas muestras del oro de California, tomamos para mayor comodidad una volante para ir a Sacramento...*¹⁴⁷

El fotógrafo de la comisión realizó dos fotografías de las minas, una vista general que fue publicada en forma de grabado por *El Museo Universal* bajo la denominación

¹⁴⁶ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 149.

¹⁴⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 29 de octubre de 1863", 54.

Lavadero de oro, llano de Murphys [fig. 5.10.36], y otra similar en la que se muestra con más detalle la noria FD1414 [fig. 5.10.37]. Estas imágenes fueron enormemente populares, tal y como demuestra su presencia en todos los fondos, su publicación en forma de grabado y su aparición en el mundo editorial norteamericano, tal y como se verá en el siguiente apartado.

Estos yacimientos eran, sin duda, de interés para los comisionados, interesados en temas mineralógicos en general y de minería en particular, tal y como demuestran sus visitas a explotaciones similares en otros países, pero también en temas de trascendencia histórica, especialmente con relación a España. La narrativa oficial del viaje redactada por Manuel Almagro presenta las minas de oro de California de manera significativa:

... Aunque algunos padres jesuitas habían indicado la presencia de oro en California nuestro gobierno, dueño entonces de ella, no pensó en explotarlo. Entonces aquel territorio no tenía la menor importancia y casi por no abandonarlo completamente mandaba el virrey de México unos pocos soldados y un sargento, que simpatizaban frecuentemente con los indígenas, casi salvajes, que vivían allí.

Cuando se efectuó la separación de aquel rico virreinato, esos soldados quedaron abandonados por España y por México y empezaron a cultivar algunos campos esperando alguna nave que los sacara de tan triste destierro.

México, ya independiente, tampoco pensó en explotar a California, y al vender su territorio a los Estados Unidos en 1857 creyó hacer buen negocio deshaciéndose de tan improductivo país.

Los norteamericanos, a penas dueños de aquel suelo, comenzaron la explotación de los placeres de oro, que tan enormes cantidades han producido. No sólo el oro constituye la riqueza minera; las minas de plata de la Sierra Nevada y las de cinabrio de Nueva Almadén son también de una riqueza extraordinaria...¹⁴⁸

Esta historia, la de la explotación y el desarrollo de California por los Estados Unidos y la falta de visión o fracaso de España impregna la literatura del momento por

¹⁴⁸ ALMAGRO, *La comisión científica del Pacífico: viaje por Sudamérica y recorrido del Amazonas, 1862-1866*, 71.

parte norteamericana, tal y como ilustran por ejemplo las publicaciones de Edward Vischer.

Las imágenes se centran en los ingenios para mover el agua necesaria para la explotación minera, uno de los rasgos más significativos de estas minas que ya habían llamado la atención de Martínez y Sáez en el camino a Murphy's:

... [Vimos] algunos acueductos de los que llevan agua a Murphys [sic] para lavar las tierras que tienen oro. Vimos también ruedas movidas por el agua y que sirven para subir la misma haciendo las dos cosas al mismo tiempo de un modo ingenioso...¹⁴⁹.

Posteriormente, en su visita a las minas de Murphy's, vuelve a llamar la atención sobre estos ingenios y, en general, sobre la gestión del agua y el funcionamiento de la mina:

... Hay bombas para achicar el agua. Tornos movidos por sangre para subir las tierras desde bastante profundidad y de unas zanjas. Hombres se ocupan de apilar semanalmente las tierras, que se lavan en un día. El lavado es muy sencillo y se hace por medio de una manguera a cuya extremidad hay un tubo de cobre; sale con fuerza el agua y es dirigida sobre el montón de tierra colocado en una caseta de madera abierta superiormente y por un lado. Antes de venir el agua a los cauces de desagüe tiene que pasar por una rejilla de hierro agujereada que sirve de tapa a una caja de hierro y plomo. Pasa después a una caja mayor para depositar las pequeñas partículas y, por fin, más o menos sucia, pasa a otras minas o se aprovecha para riegos y aun beber otros pueblos distantes. Las empresas de agua son pagadas por los mineros. Recogí algunas muestras de tierra y un poco de oro...¹⁵⁰

¹⁴⁹ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 149.

¹⁵⁰ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 149-150.

Así pues, las imágenes parecen ilustrar el funcionamiento de la mina según los intereses del naturalista, en concreto la gestión del agua necesaria a través de ingeniosos aunque sencillos mecanismos.

Según indica el diario del naturalista, la visita a las minas de oro fue muy breve, pues partieron a las once de la mañana con destino a la ciudad de Sacramento.¹⁵¹ Las fotografías, por tanto, no podían ser numerosas, y debieron ser tomadas al amanecer de la mañana del día 24 de octubre desde dos lugares muy próximos. Una vez más, este trabajo demuestra la capacidad de rendimiento del fotógrafo.

La insistencia sobre el motivo de la rueda, que ocupa un lugar central en ambas composiciones, merece cierto análisis. Entre otros significados, la rueda es conocida como símbolo de progreso, y como tal aparece reproducida por ejemplo en la bandera nacional de Italia o en el escudo de Panamá.¹⁵² Aunque ambos tienen su origen en el siglo XX, el propio Rafael Castro nos recuerda el uso de este símbolo en su época cuando afirma:

*... En fin, esto es un gran país, lleno de vida, de movimiento. ¡Y todavía había hombre en esa que creía que sólo íbamos a encontrar indios en estos pueblos! ¡Pobres majaderos que niegan que el mundo marcha como su símbolo, que son el vapor y la electricidad! Que no se paren, que marchen, si no la rueda los destrozará...*¹⁵³

Pintor de profesión interesado en el género de historia, particularmente denso en cuanto a significados, no resulta extraño que Rafael Castro utilizara una simbología compleja en sus obras, incluso en sus fotografías. Tal podría ser el caso de la fotografía de una nueva secuoya surgiendo junto otra ya muerta, tal y como hemos visto. En cuanto a estas imágenes, podrían venir a significar el progreso de la nación, que el autor en este caso habría relacionado directamente con la explotación de los placeres de oro, lo que en realidad era una visión muy extendida. No sería, tampoco, la única imagen en la que el artista y fotógrafo se centrara en el progreso como característica del país que visitaba, percepción que repite una y otra vez en sus crónicas. Sus imágenes de Mariposa Grove,

¹⁵¹ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 150.

¹⁵² En el escudo italiano una rueda dentada en el centro, que simboliza el trabajo y el progreso, soporta una estrella. En el de Panamá, una rueda alada bajo la imagen del istmo y junto a una cornucopia, es emblema de progreso.

¹⁵³ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 29 de octubre de 1863", 54.

en las que es visible la irrupción del hombre en la naturaleza e incluso su destrucción como efecto colateral de la marcha del progreso, no son esencialmente distintas a las de la explotación de las vecinas minas de Murphy's. En ellas, la "rueda del progreso" se alza sobre unos campos yermos de los que sólo se conserva algún árbol solitario, en el margen superior de la imagen. La tierra abierta evoca una visión apocalíptica de destrucción no muy distante a la de la boca del infierno, como aparece por ejemplo en la obra de Pieter Huys en su *Juicio Final* (circa 1555) del Walters Art Museum de Baltimore. Por su parte, la enorme noria trae a la memoria las imágenes del suplicio de la rueda y algunas obras clásicas en las que aparece como *El Triunfo de la muerte* de Pieter Brueghel el viejo (1562-1563), en el Museo del Prado de Madrid. Así, la imagen de las minas no deja de evocar, particularmente desde el mundo del arte, un cierto paisaje apocalíptico y podría tener un cierto espíritu moralizante. Quizá la misma que evoca Edward Vischer cuando advierte en *Views of California: The Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California, and its Avenues* (San Francisco, 1862) que las minas constituyen zonas de "deshecho y destrucción en todas sus formas... portando el testimonio silencioso del diabólico poder de Mammón"¹⁵⁴, es decir, de la avaricia, el materialismo o simplemente el amor al dinero. Una visión no muy lejana de la del fotógrafo en una de sus primeras crónicas cuando afirma:

*... Este crecimiento, esta abundancia y este movimiento industrial y comercial [...] un tal desarrollo es debido en parte a la ambición y codicia de nuestra pobre humanidad...*¹⁵⁵

En una ocasión anterior, Rafael Castro ya había criticado duramente al pueblo chileno afirmando:

*... El tanto por ciento es su Dios, el Becerro de Oro tiene aquí un gran templo en todos los corazones y no nos quejemos los europeos, todavía nuestros corazones no se han metalizado tanto como los de la Virgen América...*¹⁵⁶

¹⁵⁴ VISCHER, "Introductory Remarks", en *Views of California: The Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California, and its Avenues*, s. p.

¹⁵⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 27 de octubre de 1863", 35.

¹⁵⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico: Santiago de Chile, Julio 1º de 1863", *El Museo Universal*, 27 de septiembre de 1863, 307.

Nótese cómo establece una relación entre el concepto de “abundancia” y el de “pobre humanidad”, y cómo se utiliza símbolos bíblicos. Se trata de una disyuntiva expresada en la *Biblia*:

No os hagáis tesoros en la tierra, donde la polilla y el orín corrompen y donde ladrones minan y hurtan, sino haceos tesoros en el cielo, donde ni la polilla ni el orín corrompen, y donde ladrones no minan ni hurtan. Porque donde esté vuestro tesoro, allí estará también vuestro corazón [...] Ninguno puede servir a dos señores; porque o aborrecerá al uno y amará al otro, o estimará al uno y menospreciará al otro. No podéis servir a Dios y a Mamón¹⁵⁷

Por otra parte, existe una tercera imagen de la calle de una pequeña población. Este positivo, del que no se conserva placa, no parece tener relación, a pesar de los evidentes paralelismos, con la imagen de una calle de San Francisco (FD1421) [véase fig. 5.10.6], con el resto de la colección de fotografías de Rafael Castro debido a sus dimensiones (19,0 x 26,5 cm). Posiblemente se trata de una vista de la población minera de New Almaden. Nueva Almadén era una población de origen hispano onocida por sus importantes yacimientos de mercurio. Martínez y Sáez visitó estos yacimientos, aparentemente en la única compañía de O. Bendeleben, un empleado de Edward Vischer, y dejó en su diario extensos comentarios sobre la explotación.¹⁵⁸ Esto explicaría quizá la adquisición de esta imagen a un fotógrafo local.

Las “otras vidas” de las fotografías de Rafael Castro

Uno de los aspectos más significativos de la actividad de Rafael Castro en California fue el uso que sus fotografías tuvieron en aquellas tierras americanas. Estas

¹⁵⁷ Mateo 6:19-21.24.

¹⁵⁸ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 151-153.

“otras vidas” nos permiten observar las diferentes funciones (y por tanto significados) que tuvieron las imágenes, e intuir la profundidad que ocasionalmente pudieron tener las relaciones de colaboración que emprendieron los comisionados durante su periplo por tierras americanas.

Este fenómeno de reutilización, advertido por primera vez por el historiador de la fotografía norteamericano Peter E. Palmquist¹⁵⁹, constituye un buen ejemplo de la función múltiple de las imágenes y de los diferentes contextos en las que éstas funcionaron, matizando, como veremos, su significado original. Con todo, este fenómeno no es exclusivo de esta expedición, pudiendo citar por ejemplo los diversos usos y contextos de algunas de las imágenes de Fernando Brambila, artista de la Expedición Malaspina, a lo largo de los años.¹⁶⁰

Por aquellos años Fernando Brambila trabajaba en el recién creado Depósito Hidrográfico, donde coincidiría con Jose María Cardano y Bauzá (Cartagena, 1781). Ambos trabajaban bajo la dirección de Felipe Bauzá, que había viajado con Fernando Brambila como miembro de la Expedición Malaspina en calidad de director de cartas y planos. Bauzá conocía bien la colección iconográfica de la expedición, pues como demuestra el diario de Tomás de Suría su trabajo y el de los artistas de la expedición se desarrollaba en paralelo.¹⁶¹ En estos trabajos simultáneos se vislumbra, de hecho, un contorno difuso, siendo la obra de Bauzá en ocasiones ajena al ámbito geográfico, y siendo la obra de los artistas de la expedición en ocasiones absorbida por la colección geográfica. De igual manera parece que sucedería en la Expedición del Pacífico, en la que algunas imágenes parecen haber respondido en realidad a los intereses de los marinos, y otras a los científicos, con los que teóricamente trabajaba Rafael Castro. Concebidas para facilitar la comprensión de una ambiciosa narrativa histórica del viaje de Malaspina y Bustamante,¹⁶² las imágenes fueron utilizadas por José María Cardano para recrear la frustrada invasión británica de Buenos Aires¹⁶³ Así, el uso de un dibujo de Fernando

¹⁵⁹ PETER E. PALMQUIST, “Don Rafael’s Tree”, *History of Photography*, vol. 6, n. 1 (1982): 15-19.

¹⁶⁰ BOCKELMAN, “Along the Waterfront: Alejandro Malaspina, Fernando Brambila, and the Invention of the Buenos Aires Cityscape, 1789-1809”, 77-78.

¹⁶¹ Tomás de Suría comenta en varias ocasiones cómo él y Felipe Bauzá trabajan en paralelo en el dibujo de los lugares que visitaban. En una de las ocasiones es especialmente elocuente al narrar cómo ambos dibujaron un paraje montañoso y cómo Bauzá se hizo con la imagen del artista para el fondo de la colección: “Between these two coasts, close to the coast itself lies the mountain of a formidable height and magnitude, totally covered with snow [...] During ... eight days the geographer marked it to his full satisfaction from different points and I drew several views of it, one of them particularly exact which the geographer adopted for the collection.” En: HENRY R. WAGNER, ed., “Journal of Tomás de Suría of His Voyage with Malaspina to the Northwest Coast of America in 1791”, *Pacific History Review*, vol. 5, n. 3 (1936): 266-267.

¹⁶² WILLIAM INGLIS MORSE Y CHRISTOPHER M. DAWSON, eds., *Letters of D. Alejandro Malaspina, 1790-1791* (Boston: McIver-Johnson Company, 1944), 49.

¹⁶³ Biblioteca Nacional de Madrid, n. inventario 43596. JOSÉ MARÍA CARDANO Y BAUZÁ, *Los ingleses atacan Buenos Ayres y son rechazados*. 1807, aguatinta sobre papel. 46,5 x 66,4 cm.

Brambila como base para un grabado de corte histórico, posiblemente propagandístico, partió de esta institución oficial, en la que confluyeron significativamente todos estos actores. Años después José María Cardano obtendría por mediación de Felipe Bauzá una pensión para estudiar en París y Munich con el objeto de introducir en España la litografía.¹⁶⁴

También se utilizó la imagen de Buenos Aires para ilustrar la obra *Voyage dans l’Amerique Meridionale*, de Félix de Azara (París, Dentu, 1809).¹⁶⁵ Ésta gozó de una importante difusión en toda Europa debido a las distintas traducciones lo que sería, tal y como veremos a continuación, un aspecto determinante en la vida de la imagen. Según Bockelman, este militar, diplomático y también naturalista auto-didacta obtuvo los materiales gráficos del Depósito Hidrográfico para después grabarlos en París. La inversión de la imagen le sugiere el uso de una estampa original como material de trabajo.¹⁶⁶ En este caso nos encontramos ante el uso de una imagen de la Expedición Malaspina gestionada por el Depósito Hidrográfico en un proyecto personal, aunque por parte de otro militar, expedicionario y naturalista.

La difusión de la imagen por parte de Félix de Azara tuvo como consecuencia un nuevo préstamo y alteración del dibujo original de la Expedición Malaspina. Bockelman indica que la versión de John Byrne (1812) es todavía fiel a la versión de Azara; sin embargo, dos versiones italianas posteriores presentan una enorme desviación respecto a la copia francesa.¹⁶⁷ La última versión, de 1841, permite comprobar la longeva vida de esta imagen, originalmente creada por Brambila en 1794. Asimismo, estas últimas versiones nos permiten observar la repetición de la imagen a partir no ya del original sino de una copia con amplia difusión.

Las fotografías de Rafael Castro en California experimentaron un fenómeno similar, aunque se podría distinguir algunos rasgos que hacen de éste un caso peculiar, tal y como veremos. Como indica Peter E. Palmquist en su artículo, algunas de las imágenes fotográficas tomadas en California por Castro aparecen reproducidas en dos obras de Edward Vischer. *The Forest Trees of California* (San Francisco, 1864)¹⁶⁸ incluye tres imágenes de estos árboles gigantes: *The Guardsmen at the Entrance of the Mammoth*

¹⁶⁴ FÉLIX BOIX, “La litografía y sus orígenes en España”, *Arte Español*, vol. 8, n. 8 (1925): 283.

¹⁶⁵ BOCKELMAN, “Along the Waterfront”, 77.

¹⁶⁶ BOCKELMAN, “Along the Waterfront”, 77.

¹⁶⁷ BOCKELMAN, “Along the Waterfront”, 78.

¹⁶⁸ EDWARD VISCHER, *The Forest Trees of California* (San Francisco, 1864), Yale Collection of Western Americana, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, New Haven. Signatura: Zc72+864x.

Grove [fig. 5.10.36], *Log of the Original Big Tree* [fig. 5.10.37] y *The Upper Portion of the Original Big Tree* [fig. 5.10.38]. Seis años después Edward Vischer volvió a incluir una fotografía de Rafael Castro, en este caso *Mining Scene near Murphy* en *Pictorial of California* (San Francisco, 1870).¹⁶⁹ Es necesario indicar, sin embargo, que existen múltiples versiones de esta obra y muchas de las ediciones que se conservan no incluyen la fotografía del comisionado.¹⁷⁰ Pero, además, existe al menos una imagen no acreditada a Rafael Castro que aparece reproducida en *Vischer's Views of California, the Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California and its Avenues* (San Francisco, Impresión del autor, después de 1863-1868).¹⁷¹ Se trata de una imagen de tipo científico: *Sugar Pines Surrounded by Silver Firs and Other Trees, Sugar Pine- "Pinus Lambertiana", Silver Fir- "Abies Grandis"* [fig. 5.10.39].

Como ya sugiere la imagen de un panorama circular que aparece a modo de introducción, *Sketches of the Washoe Mining Region* (San Francisco, 1862) recoge visualmente todo tipo de información sobre las minas, su explotación, y los lugares donde se encuentran ubicadas. Las imágenes más poéticas de paisaje, que se combinan con otras que reflejan la vida en el Lejano Oeste, conviven con simplicidad con vistas topográficas, panoramas o impactantes y exhaustivos reportajes sobre la explotación minera. En general podría decirse que estas ricas tierras son descritas en pleno proceso de poblamiento y ya explotadas a través de una sólida organización industrial. Es posible que Castro tuviera acceso a esta publicación con anterioridad a su viaje por tierras californianas, pero lo que sí parece cierto es que conocía *Views of California: The Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California, and its Avenues* (San Francisco, 1862), que combina fotografías de dibujos y textos. La introducción específica desde un principio que reproduce de manera abreviada los completos textos publicados por la *Hutchings's Magazine* en marzo de 1859 que aluden a su descubrimiento fortuito siete años antes y a la ubicación, clasificación y dimensiones de los ejemplares. El propio Vischer incluye otro texto explicativo de cada una de las láminas, como era tradicional en este tipo de publicaciones y entre los libros de viajes. En su introducción explica que,

¹⁶⁹ PALMQUIST, "Don Rafael's Tree", 15-17. *Mining Scene near Murphy*. 1863, reproducción en papel aluminado de una copia en papel aluminado. Edward Vischer, *Pictorial of California* (San Francisco, 1870), Bancroft Library, University of California, Berkeley. Signatura: f F866 .V83 1870, [152].

¹⁷⁰ JAMES A. EASON (Archivist for Pictorial Collections, Bancroft Library, University of California at Berkeley), correo electrónico, 1 diciembre 2015.

¹⁷¹ EDWARD VISCHER, *Vischer's Views of California, the Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California and its Avenues*, vol II (San Francisco, Impresión del autor, después de 1863-1868), Honnold Mudd Library, Special Collections, The Claremont Colleges, Claremont, <http://ccdlib.libraries.claremont.edu/cdm/compoundobject/collection/vdp/id/791/rec/1> (consultado el 20 de enero de 2016)

si bien ya no es el único lugar que se conoce donde crecen las secuoyas gigantes, sí es el que dispone de un fácil acceso. Y explica cómo este “edén”, rincón de la “elocuencia silenciosa de la naturaleza y grandiosidad más sublime” invita al “espíritu inclinado por la aflicción o atormentado por las preocupaciones a un peregrinaje a estos altares sombríos [que] permiten la más reconfortante consolación”. El autor nos exhorta a contemplar las cimas de los árboles que han resistido las tormentas de más de tres mil años y nos advierte de que “perdidos en el asombro y la admiración, la tormenta de la lucha terrenal parece desvanecerse, y el auténtico heraldo de la paz, la rama de olivo de la esperanza, regresa a la mente, en la comparación del tiempo con la eternidad”. El carácter sublime que otorga a estos parajes es subrayado aún más gracias a la contraposición que establece el autor entre estos y las vecinas minas de Murphy’s, que los preceden en la narración y que constituyen el punto de partida de la ruta.¹⁷² La publicación está próxima a la guía de viajes, tal y como estipula la contraportada, que bajo el título “Guía para el visitante” informa sobre las distancias, medios de transporte, horarios, hospedaje, clima o actividades que se podían realizar en la zona. La percepción del lugar es muy similar, como hemos visto, a la del propio Castro, lo que sugiere que el fotógrafo conoció el bosque de secuoyas a través de esta obra.

El libro consta de doce planchas con veinticinco imágenes, todas ellas reproducciones fotográficas de dibujos (teóricamente) realizados por Vischer. Se recoge de manera sucinta las instalaciones mineras en forma de mosaico [fig. 5.10.40]. A continuación se presenta el lugar como un complejo turístico [figs. 5.10.41 y 5.10.42] y se visitan los principales ejemplares o grupos de árboles [figs. 5.10.43 y 5.10.44]. Como ocurre en la mayoría de los grabados de la época, las imágenes incluyen figuras humanas, en general en forma de turistas, que no sólo permiten dotar de escala a estos gigantescos árboles sino posiblemente exhortar al público al que estaba destinado este volumen a visitar estos maravillosos parajes. Las imágenes, no exentas de belleza, son, ante todo, descriptivas. Es importante destacar que todas ellas incluyen créditos sobre el soporte secundario que informan claramente de que están protegidas a través de su copyright.¹⁷³

En las imágenes se puede reconocer claramente muchos de los motivos fotografiados por Rafael Castro durante su corta visita al denominado Mammoth Grove,

¹⁷² Véase: “Introductory Remarks”, VISCHER, *Views of California: The Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California, and its Avenues*, s.p.

¹⁷³ Podemos saber que Edward Vischer tenía el copyright de las imágenes a partir de la siguiente línea de créditos, sobre la página: “Entered According to Act of Congress, in the Year 1862, in the Clerk’s Office of the U.S. District Court of the Northern District of California”.

como el tronco cortado en el que se apoya una escalera [véase figs. 5.10.23 y 5.10.42] o el tronco caído y trabajado del *Original Big Tree* [véase figs. 5.10.29 y 5.10.42]. Así, la manera de mirar del fotógrafo español parece condicionada por el conocimiento de esta publicación de Edward Vischer, como ocurre si comparamos *Entrance to the Grove, Arriving from Murphy's* [véase fig. 5.10.41] y la muy similar fotografía de Rafael Castro *Los Centinelas* [fig. 5.10.19]. Significativamente, todas estas fotografías del comisionado serían adoptadas en la siguiente edición del alemán: *The Forest Trees of California* (San Francisco, 1864). Las imágenes, que fueron copiadas por el fotógrafo George H. Johnson de San Francisco,¹⁷⁴ no son reducciones, como suele ocurrir con los positivos de las colecciones españolas, sino que muestran el negativo completo de Rafael Castro. Los títulos de las imágenes son, como se puede observar en las reproducciones, ligeramente distintos, y vienen a enriquecer la interpretación de las imágenes. El grabado *Entrance to the Grove, Arriving from Murphy's* aparece aquí suplantado por la fotografía de Rafael Castro *Los Centinelas* bajo el título *The Guardsmen at the Entrance of the Mammoth Grove* [fig. 5.10.36]. La imagen de la escalera sobre el tronco de *Stump and Log of the Original Big Tree* [fig. 5.10.42]. aparece sustituido por la fotografía titulada *Log of the Original Big Tree* [fig. 5.10.37], mientras la de su parte superior aparece bajo el título *The Upper Portion of the Original Big Tree and Surrounding Debris* [fig 5.10.38]. Es interesante señalar la confusión en los créditos,: “By señor Martínez de Castro, phot of the Scientific Commission of Spain” y “By señor Martínez de Castro, phot and artist of the Spanish Scientific Commission to the PACIFIC (Resolution and Triunfo under Admiral Hernandes (sic) Pinzon)”. Sin embargo, las publicaciones de Edward Vischer esconden otra imagen de Rafael Castro, en este caso sin acreditar al fotógrafo de la Comisión. El ejemplar de *Vischer's Views of California, the Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California and its Avenues* (San Francisco, Impresión del autor, después de 1863-1868) que se conserva en la Honnold Mudd Library contiene una de las imágenes de especímenes botánicos realizada por el fotógrafo de la comisión [véase fig. 5.10.39], que Edward Vischer identifica con exactitud con dos especies de abetos con una clara vocación científica. La fotografía viene una vez más a confirmar la adecuación de estas fotografías a las necesidades de la botánica del momento.

Con la excepción de la imagen *Sugar Pine Surrounded by Silver Firs and Other Trees*, sin acreditar, la mayoría de las imágenes utilizadas por Vischer parece hacer uso de

¹⁷⁴PALMQUIST, "Don Rafael's Tree", 17.

la autoridad que confiere el trabajo de un artista de una expedición científica para dar prestigio a su publicación. Estos créditos, aunque mezclan los apellidos del presidente en funciones y de su artista y fotógrafo, dejan claro que han sido producidas en el contexto de la Comisión Científica del Pacífico, de la que se detalla además buques y dirección militar para su mejor identificación. Esto podría sugerir la importancia de la empresa científica como origen de las imágenes, no sólo por la autoridad que les confieren sino como elementos de prestigio en la publicación, prestigio que sin duda también recaería sobre la propia comisión que se hace así “visible” ante la sociedad norteamericana. Pero, sobre todo, el uso de las imágenes por parte de Vischer demuestra la enorme necesidad de obtener imágenes en un momento en el que la existencia y disponibilidad de este tipo de fotografías era aún excepcional.

Más allá de la influencia ejercida por Vischer, multitud de imágenes producidas hasta final de siglo por estudios fotográficos locales nos permiten afirmar que nos encontramos ante una experiencia turística estandarizada. Todos estos hitos, Los Centinelas, el cenador o el árbol con la escalera, eran en aquella época elementos indispensables de cualquier visita a Mariposa Grove, incluso la científica, tal y como demuestran las cartas del expedicionario norteamericano William H. Brewer, miembro de la California Geological Survey.¹⁷⁵ Por tanto se trataría de un fenómeno similar al experimentado en el Grand Tour, en el que la visita estandarizada (generalmente transmitida a través de guías y estampas) no sólo producía imágenes similares sino que daba forma a la experiencia personal de los lugares. Resulta interesante que hasta las observaciones personales y sentimientos de unos y otros visitantes se repitan en sus testimonios cuando no existe posible conexión entre ellos.

Sin embargo, la publicación de Edward Vischer de 1862 esconde otro secreto, un hecho inadvertido para Palmquist que posiblemente desconocía la publicación de los artículos, fotografías y dibujos de Rafael Castro en *El Museo Universal*. Los dibujos *The Three Graces* [fig. 5.10.43] y *Mother and Son* [fig. 5.10.44] (este último obtenido a partir de una fotografía según los créditos) muestran asombrosas coincidencias con los grabados *Expedición al Pacífico, árboles gigantes, grupo de las tres gracias* [fig. 5.10.45] y *Expedición al Pacífico.- Árboles gigantes, la madre y el hijo* [fig. 5.10.46], publicados

¹⁷⁵ FARQUHAR, ed., *Up and Down California in 1860-1864*, 397-399.

por *El Museo Universal* conjuntamente.¹⁷⁶ Claramente inspirados en los anteriores, no aparecen sin embargo acreditados a ningún autor. Los comentarios del fotógrafo, que menciona haber remitido el primer dibujo con la carta anterior,¹⁷⁷ sugieren que enviaba copias de los dibujos fotografiados que aparecían en la publicación original. Además, la descripción de los árboles, su historia o dimensiones (expresadas en pies ingleses) coincide, con alguna excepción, con los textos publicados por el alemán. La enorme similitud, la ausencia de créditos específicos y el conocimiento y utilización de datos recogidos en este volumen sugieren la realización de copias por parte del comisionado a partir de la publicación de Vischer. Por tanto, se trataría (como en el caso de las crónicas) de la “cita” de un tercero sin acreditar.

En 1870 Edward Vischer utilizaría una vez más una de las imágenes de Rafael Castro. El uso de la imagen parece responder nuevamente a la autoridad y prestigio como principales motivos. *Pictorial of California* (San Francisco, 1870) tiene por objetivo, según aparece en el subtítulo, mostrar a los lectores los grandes atractivos del paisaje californiano, particularmente sus bosques, la vida y sus costumbres, a través de imágenes. Como en algunos casos anteriores, continúa combinando dibujos y fotografías reproducidos por medios fotográficos. En este caso se contó con la contribución de importantes artistas de la época, como el fotógrafo Carleton E. Watkins.

En el prefacio, además de mencionar la experiencia que le avala como residente del estado, explica que el objetivo de la publicación es:

... *Representar, de manera tan exacta como esté en nuestra mano, las características naturales de este privilegiado país, tanto tiempo aislado del resto del mundo, tan de repente ... abierto al influjo de gentes de todas las nacionalidades, y por su situación geográfica, la inmensidad de sus recursos naturales, y el rápido desarrollo de sus diversos elementos llamado a una reconocida importante posición financiera y cosmopolita que, con el indómito espíritu de empresa de sus actuales habitantes... pronto habrá borrado las referencias de la California de los tiempos pasados...*¹⁷⁸

¹⁷⁶E. RUIZ (dibujo), PISÓN (grabado), *Expedición al Pacífico.- Árboles gigantes, la madre y el hijo*; E. RUIZ (dibujo), ILEGIBLE, *Expedición al Pacífico.- Árboles Gigantes, grupo de las tres gracias*, en *El Museo Universal*, 3 de abril de 1864, 108.

¹⁷⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata de guerra *Triunfo*, en la mar a 1º de diciembre de 1863”, 109.

¹⁷⁸ “... The aim and purpose of this collection of views... has been to represent, as truthfully as lay within our power, the natural characteristics of this favoured country, son long secluded from the rest of the world; so suddenly... thrown open to the influx of people of every nationality; and by its geographical situation, the vastness of its natural resources, and the

Una amplia selección de textos es seguida, como en el caso anterior, por imágenes de temática amplia destacando, una vez más, el bosque de secuoyas de Mammoth Tree Grove. En esta ocasión las imágenes exploran otros aspectos del bosque y, en general, se observa una renovación del repertorio iconográfico si se comparan éstas con las de la publicación anterior. La vecina localidad de Murphy's y sus minas apenas aparece representada. Aunque la versión consultada no se corresponde con la que contiene la fotografía de Rafael Castro, el repertorio del fotógrafo español no parece adaptarse a las exigencias de la nueva publicación.

El deseo de utilizar fuentes dignas de confianza¹⁷⁹ quizá animara a Edward Vischer a contar, aunque fuera simbólicamente, con una fotografía realizada en un contexto como el de la Expedición Científica al Pacífico en esta publicación. De hecho, la fotografía de un artista profesional y comisionado de una expedición científica oficial no sólo podía contribuir al prestigio de su obra, sino que se ajustaba a sus intereses como editor gráfico:

*... Nuestra tarea ha sido... más gráfica que artística... ningún esfuerzo por lograr el efecto en detrimento de la verdad, ninguna preferencia por temas agradables [...] en lo que se refiere a la exactitud, estos apuntes sin pretensiones han generado la aprobación de hombres de ciencia y naturalistas profesionales... mientras han fracasado a la hora de satisfacer a los ... artistas...*¹⁸⁰

Es por ello posible que la inclusión en esta publicación de esta única imagen de Rafael Castro, al parecer no demasiado necesaria según los contenidos de la misma, obedeciera a criterios editoriales, a la necesidad de ofrecer información visual de confianza y generar prestigio.

rapid development of its diversified elements, called to a well-recognized, important cosmopolitan and financial position which, with the indomitable spirit of Enterprise of its present inhabitants... will soon have obliterated the landmarks of California of olden times...". En: EDWARD VISCHER, "Preface", *Pictorial of California* (San Francisco: Joseph Winterburn & Company Impresor, 1870), 1. <http://ccdlib.libraries.claremont.edu/cdm/ref/collection/vdp/id/1332> (consultado el 4 de diciembre de 2015)

¹⁷⁹ VISCHER, "Preface", *Pictorial of California*, 8.

¹⁸⁰ VISCHER, Preface, *Pictorial of California*, 4.

La fotografía de las minas de Murphy's de Rafael Castro pasa a formar parte así de una publicación norteamericana con claros tintes nacionalistas. La fotografía, producto de una empresa pan-hispanista que incluía, en parte como elemento de prestigio, una comisión científica, contribuye aquí a un “canto” a la recién fundada California estadounidense, “un nuevo despertar de la vida y actividad imbuidas en las hasta entonces arterias dormidas y aletargadas”.¹⁸¹ Pero posiblemente debido a su nueva naturaleza propagandística, desconocida tanto para Rafael Castro, que ya había fallecido, como seguramente para el gobierno español entonces propietario de las imágenes, *Pictorial of California* sería esencial en la preservación de esta imagen en el mundo norteamericano.

En 1930 el montañero y ecologista Francis P. Farquhar (Massachusetts 1887-1974) editó *Up and Down California in 1860-1864: The Journal of William H. Brewer, Professor of Agriculture in the Sheffield Scientific School from 1864 to 1903*.¹⁸² Farquhar pertenecía a la prestigiosa organización ecologista californiana Sierra Club, de cuyo boletín actuaría como editor entre 1916 y 1926. La obra, co-publicada por la Yale University Press, donde trabajó durante largos años el profesor Brewer, constituye, según se especifica en el prefacio, un homenaje a este otro expedicionario¹⁸³:

... Las cartas reunidas en este volumen tienen el valor de arrojar luz sobre el carácter y primeros trabajos de un hombre que estaba destinado a llevar una vida memorable al servicio de la ciencia en este país [...] El registro de acontecimientos contenido en estas cartas... permite formar la mejor imagen posible del carácter del hombre... sacrificio, devoción al servicio, determinación para superar las dificultades, no importa cuán grandes y, sobre todas las cosas, una confianza serena en su habilidad para la superación... ¹⁸⁴

¹⁸¹ VISCHER, “Preface”, *Pictorial of California*, 2.

¹⁸² FRANCIS P. FARQUHAR, ed. *The Journal of William H. Brewer, Professor of Agriculture in the Sheffield Scientific School from 1864 to 1903* (New Haven: Yale University Press; London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1930).

¹⁸³ William H. Brewer participó en la California Geological Survey, a la que hace alusión estas cartas, y más tarde fue invitado a participar en la expedición científica a Groenlandia (1869) y en la Harriman Alaska Expedition (1899).

¹⁸⁴ “... The letters brought together in this volume have value in that they throw light on the character and early work of a man who was destined to lead an eventful life in the service of science in this country [...] The record of events contained in these letters... affords the best possible illustrations of the character of the man... self-sacrifice, devotion to duty, determination to overcome difficulties no matter how great, and above all a serene confidence in his ability to carry through...”. En: RUSSEL H. CHITTENDEN, “Preface”, FARQUHAR, *The Journal of William H. Brewer*, VII, VIII.

Además, el volumen trata de presentar una imagen vívida de la California de la década de 1860. Las cartas, dirigidas fundamentalmente a su familia pero con el objeto de ser preservadas para el uso personal del científico a su regreso, relatan los avatares de Brewer en la California Geological Survey. De esta manera se consigue recorrer el estado de California y describirlo con detalle desde múltiples perspectivas. No se trata de una narrativa de viajes pública u oficial sino de cuidadosas y agudas observaciones personales que serían editadas e ilustradas cerca de setenta años después. Tal ha sido, en todo caso, el destino de muchos diarios de expedicionarios de todo el mundo, concebidos como documentos privados aunque finalmente publicados dado su enorme valor.

La California Geological Survey fue organizada, según se relata en la introducción de este ya veterano volumen, para dirigir mejor el desarrollo de los recursos del estado. Con todo, al no resultar en beneficio económico, fue considerada un fracaso. Farquhar, sin embargo, traza una genealogía en la que la destaca como modelo de otras célebres expediciones. William H. Brewer, encargado de Botánica y responsable de trabajos de campo, aparece como pieza fundamental de la misma.¹⁸⁵ Este volumen constituye quizá el testimonio del periodo más fructífero de este científico y explorador, así como su homenaje.

El libro contiene un gran número de ilustraciones de un puñado de artistas entre los que destaca Edward Vischer. Entre las imágenes aparece *Hydraulic Mining* con los créditos: “From a photograph by Don Rafael Ordóñez Castro, of the Pacific Squadron of Spain, 1863”. La imagen es la misma que aparece en *Pictorial of California*, publicación de la que procede,¹⁸⁶ bajo el título *Mining Scene Near Murphy*, y que aparece aquí representada por una albúmina del Museo Nacional de Antropología [fig. 5.10.35]. La confusión con los apellidos del artista y fotógrafo nos permite deducir que se consultó alguna otra fuente además de la clásica obra de Vischer, aunque sin demasiado éxito.

Por tanto, la fotografía de Rafael Castro de las minas de Murphy’s aparece publicada nuevamente cerca de setenta años después, al igual que en el caso de los dibujos de Brambila, a partir de otra fuente. Aunque incluida como ilustración de las cartas originales y así de la California de la década de 1860, lo interesante es que informalmente la fotografía de Rafael Castro pasa a formar parte de la narrativa de otra expedición, la California Geological Survey. E, igualmente, contribuye al homenaje que la más

¹⁸⁵ FARQUHAR, “Introduction”, *The Journal of William H. Brewer*, XV-XXX.

¹⁸⁶ FARQUHAR, “Introduction”, *The Journal of William H. Brewer*, XXVIII.

importante organización ecologista del estado de California y el ámbito académico anglosajón le ofrece a este científico norteamericano. Con todo, la existencia de créditos, que perpetúan en la memoria los trabajos de la Comisión del Pacífico en tierras de California, sin duda contribuye una vez más al prestigio del proyecto de la expedición española a lo largo del tiempo.

La colaboración como estrategia resulta fundamental en el desarrollo de los trabajos de la Comisión Científica del Pacífico, como posiblemente ocurre en la mayoría de las expediciones. Con todo, la aparición de las obras de Rafael Castro en el contexto norteamericano resulta excepcional. El silencio documental sólo nos permite conjeturar sobre las relaciones de colaboración que debieron construir Edward Vischer y Rafael Castro durante el otoño de 1863 que, en cualquier caso, resultan singulares. Las imágenes generadas por las expediciones, como sus muestras de historia natural, no suelen aparecer bajo el control de sus corresponsales o colaboradores. Las imágenes concebidas en el marco de expediciones, generalmente oficiales, no solían pasar a terceros, a no ser puntualmente (como la reproducción de las fotografías de la *HMS Challenger* por la revista *Illustrated London News*¹⁸⁷). Ello era debido a que el responsable del proyecto era normalmente el propietario de las imágenes, que controlaba celosamente como el resto de los trabajos realizados con el objeto de publicarlas tanto en informes oficiales o científicos como en la más popular narrativa del viaje o lo que estimara más oportuno. Rafael Castro no sólo prestó sus imágenes a Edward Vischer sino que enviaba regularmente sus dibujos y fotografías como artista de la expedición a *El Museo Universal* actuando, podría decirse, como su corresponsal. Aunque existen algunos casos similares, como el del artista W. Heine, la enorme visibilidad de las imágenes de la Expedición al Pacífico no deja de ser sorprendente. Esto resulta especialmente significativo si tenemos en cuenta la tradicional escasa visibilidad de los proyectos científicos españoles, que sin embargo eran enormemente visuales.¹⁸⁸ Los dibujos de W. Heine, artista de la expedición del comodoro Perry al Japón, se utilizaron tanto en la narrativa oficial del viaje como en proyectos personales del propio autor, como *Graphic Scenes of the Japan Expedition*, ambos publicados en 1856. Pero si bien esta emblemática expedición norteamericana gozó de una gran visibilidad, no lo consiguió de la misma manera que la Expedición al

¹⁸⁷ "Science, Objectivity and Photography in the Nineteenth Century: Photographs from the Voyage of 'H. M. S. Challenger', 1872-1876", ROYAL MUSEUMS GREENWICH, consultado el 8 de diciembre de 2015, <http://www.rmg.co.uk/discover/behind-the-scenes/blog/science-objectivity-and-photography-nineteenth-century-photographs>

¹⁸⁸ Véase DANIELA BLEICHMAR, *Visible Empire: Botanical Expeditions and Visual Culture in the Hispanic Enlightenment* (Chicago, London: The University of Chicago Press, 2012).

Pacífico; sus imágenes no pasaron a terceros. La colaboración entre Rafael Castro y la revista, con la que habían mantenido ya estrechos lazos tanto su instructor Charles Clifford como el director del Museo de Ciencias Naturales¹⁸⁹, organizador de la empresa científica, parece responder al interés de la publicación por este tipo de temas.¹⁹⁰ Debió sustentarse en el hecho de que el fotógrafo se creía propietario exclusivo de sus fotografías; sin embargo, a su regreso a Madrid, Rafael Castro fue informado de que ya no poseía tales derechos, aparentemente garantizados de palabra y por escrito al comienzo de la Expedición.¹⁹¹ Los derechos de propiedad sobre las imágenes en este tipo de proyectos parecen difusos en ocasiones, como demuestra el caso del artista Joseph Selleny, cuya obra realizada durante la Expedición de la Fragata *Novara* fue objeto de disputas entre su familia y el gobierno de Austria. Una situación similar a la vivida por la familia Castro, a la que se exigió la entrega de los trabajos del artista y fotógrafo, que éste retenía en la casa familiar del centro de la capital, después de su fallecimiento.¹⁹² Fue posiblemente este supuesto control sobre las imágenes por parte del fotógrafo lo que le permitió conceder un uso de las fotografías para fines diferentes a los de la propia expedición. El uso de las imágenes del fotógrafo parece confuso hasta el final del proyecto, según se puede deducir de la correspondencia del año 1865. En ella, Patricio María Paz y Membiela, entonces director de la Comisión Receptora de los Objetos remitidos por la Comisión del Pacífico, interroga sobre los trabajos de Rafael Castro en Madrid, indicando que “convendría señalar el número de ejemplares que de cada prueba haya de sacar [el fotógrafo] para las colecciones que el gobierno considere oportunas y vender a particulares...”¹⁹³. Posteriormente se informa al presidente de la Comisión Receptora de que “... los clichés [son] propiedad del Estado... [y] no podrán sacarse sin el competente permiso más copias que las que se destinen a los efectos que el gobierno de S. M. estime oportuno...”¹⁹⁴.

¹⁸⁹ LÓPEZ-OCÓN Y BADIA, “Overcoming Obstacles”, 513.

¹⁹⁰ En una carta posterior José Gaspar Roig, representante de *El Museo Universal*, solicita de Mariano de la Paz Graells permiso para que uno de sus dibujantes pueda reproducir las piezas de la exposición del Jardín Botánico. Al comienzo de su carta afirma que *El Museo Universal* está “dedicado... a generalizar los adelantos de las ciencias, las artes y la industria merced a sus ilustraciones...”. Esta afirmación, a la que hay que añadir el interés del equipo editorial por los viajes, no sugiere otras colaboraciones que la del propio fotógrafo. AMNCN, signatura: ACN0041/738/001. JOSÉ GASPARD ROIG en representación de *El Museo Universal* solicita a Graells permiso especial para que el dibujante de dicho periódico pueda dibujar los objetos de la exposición del Pacífico en horario distinto al del público, 1866.

¹⁹¹ AGA, CASTRO Y ORDÓÑEZ. “Instancia de en la que protesta por la privación de los derechos de propiedad sobre sus imágenes, de un sueldo por sus trabajos una vez de regreso en España, de la recompensa que les fue prometida antes de su partida, de un lugar para poder continuar con sus labores”, 2 de agosto de 1865.

¹⁹² AGA, CASTRO Y GISTAU. “Instancia a la reina Isabel II en la que se solicita el pago de los sueldos atrasados a la muerte de su hijo y un empleo como restaurador supernumerario del Museo Nacional de Pintura”, 7 de febrero 1866. .

¹⁹³ AGA, legajo 14717. PATRICIO MARÍA PAZ Y MEMBIELA, “Indagación sobre los trabajos fotográficos de Rafael Castro y su sueldo, 14 de febrero de 1865”.

¹⁹⁴ AGA, legajo 14717. [J. GUERRA?]. “Contestación a la indagación sobre los trabajos fotográficos de Rafael Castro y su sueldo, 6 de julio de 1865”.

A pesar de la ausencia de documentación, las copias de los dibujos nos permitirían sugerir, que es lo que aquí realmente nos ocupa, una colaboración entre ambos hombres. Así, mientras Vischer utilizaba copias de las fotografías de Rafael Castro en sus publicaciones sobre California, el fotógrafo de la comisión utilizaba igualmente copias de los dibujos de Vischer para las ilustraciones de *El Museo Universal*. Quizá Francisco de Paula Martínez y Sáez supo y apoyó, en calidad de director en funciones de la comisión, dicho intercambio en pago a su inestimable ayuda en tierras californianas. Quizá esto podría explicar la aparición de su nombre mezclado con el de Castro en los créditos de Vischer. Este intercambio simétrico se establece entre los dos artistas con vistas a proyectos profesionales personales y se parte de la premisa de que el fotógrafo creía ser el propietario de las fotografías. Los organizadores de la expedición podían quizá estar interesados en dejar testigo gráfico de su presencia y trabajos en Estados Unidos, y así de una España moderna, pero es cuestionable que desearan hacerlo en publicaciones como las de Vischer, en las que abundan los comentarios pro-americanos. Por el momento, resulta imposible saber nada más al respecto.

Conclusiones

Quizá en parte debido a un cambio en su estado de ánimo, el artista rompe con el discurso oficial una vez más y muestra una imagen tan personal como excepcional de California, símbolo del proceso imparable de los Estados Unidos. El artista cuestiona el propio proyecto, pues la mala organización dificulta el éxito a pesar del esfuerzo de los comisionados. Y, lejos de un mensaje panhispanista, desarrolla un discurso regeneracionista. Mira y discute públicamente por primera vez España como un país en decadencia y realiza una serie de comentarios con la intención de que puedan servir de inspiración para levantarla de su postración. Su viaje a California sirve así no sólo para conocer este ahora nuevo territorio de los Estados Unidos, lo que en cierto modo cuestiona dada la brevedad de la visita, sino especialmente para tomar conciencia del grave estado de su país, lo que sin duda no sería del agrado ni de los organizadores del proyecto ni los editores de *El Museo Universal*. Significativamente, se trata de una región olvidada de

la España colonial que, gracias a la ocupación de los Estados Unidos, se encontraba en pleno proceso de desarrollo.

Si bien el fotógrafo también nos habla del alivio espiritual que le suponen los bosques de secuoyas, las imágenes y el discurso del fotógrafo son más bien fríos y parecen aceptar la imparable marcha del progreso norteamericano. Esto implica, claro está, una ocupación de tierras vírgenes y una destrucción del medio natural. Su lectura, un tanto “pre-fabricada”, del bosque de árboles milenarios se centra en su interés biológico y en el magnífico complejo turístico habilitado para su visita, pero no será ajeno a la presencia de huellas de una naturaleza vandalizada. Sin embargo, este hecho será ignorado por los comisionados en una época en la que la conservación se veía ya como una necesidad apremiante.

Una lectura similar parecen tener las minas de oro del vecino pueblo de Murphy's. Las imágenes describen los aspectos más interesantes del funcionamiento de estas minas pero el fotógrafo parece aportar otro nivel de lectura. Pintor de historia, no resultaría extraño que Rafael Castro construyera imágenes repletas de simbolismo, incluso fotografías. Las imágenes, muy similares entre sí, representan una noria en un campo que evoca la entrada a los infiernos, y así sitúa el progreso (la rueda) en un ámbito de destrucción. En conexión con sus crónicas, posiblemente Rafael Castró sí reflexiona aquí sobre el complejo proceso de desarrollo norteamericano y ataca el marcado materialismo de las sociedades americanas, a las que ya había hecho alusión en sus crónicas en más de una ocasión.

El colectivo de emigrantes chinos en California llama la atención de los miembros de la escuadra por su exotismo. Castro les dedica una extensa descripción que se centra en la ópera china y realiza con dificultad tres fotografías de un grupo de hombres y mujeres de diversas edades. Las imágenes de chinos de California, aunque escasas, permiten observar la sorprendente adaptación del fotógrafo de la expedición, en este caso a un estilo de representación que es propio de sus modelos. Este no es sino un género de retrato fotográfico ya observado por otros fotógrafos viajeros en China que surge, en nuestra opinión, de la adaptación de la estética del daguerrotipo a la tradición pictórica de este país. Lejos de un fenómeno aislado, este tipo de retrato, sin duda relacionado con el culto ancestral, aparecerá en el contexto de la fotografía de estudio de todo el mundo e ilustra el muchas veces ignorado poder de las clientelas sobre los modos de representación. Asimismo, en el contexto de la Expedición al Pacífico, si bien demuestra

la perseverancia, versatilidad e incluso adaptación a otros modos del fotógrafo, también ilustra los contornos difusos del lenguaje de la fotografía documental. Lo retratos de estudio, que en manos del fotógrafo de la comisión adoptaron la función de tipos, no lograron ser publicadas por *El Museo Universal* ni aparecen en la colección del Museo Nacional de Antropología, lo que nos advierte de su posible falta de interés para el público o, más probablemente, de su posible fracaso visual.

Finalmente, este capítulo resulta singular por la intensa circulación que muestran las fotografías de Rafael Castro en suelo americano, y la inusual colaboración bilateral y simétrica que tiene lugar entre el artista de la expedición y su colaborador local Edward Vischer. No sólo existe una clara influencia por parte de las publicaciones ilustradas de Vischer sobre la manera de entender, experimentar y representar el interior de California por parte de Castro; el intercambio entre ambos hombres sugiere que Rafael Castro actuaba como propietario de los derechos de sus imágenes, que decidió compartir con Vischer posiblemente a cambio de una serie de dibujos que recrearía para *El Museo Universal*. Si la incorporación de imágenes locales ya hemos visto que es un fenómeno común en la expedición, no así el uso de las imágenes de Rafael Castro en territorio americano. Estas imágenes aparecen en casi todos los casos acreditadas y debidamente asociadas al hecho de que habían sido realizadas en el contexto de una expedición científica, lo que sugiere sin duda que este hecho les otorgaba autoridad y generaba prestigio. En un periodo caracterizado por el “hambre de imágenes”, asistimos al mismo fenómeno observado en la Expedición Malaspina de copia, reinterpretación y difusión más allá del ámbito del proyecto original. Así, las imágenes de Castro no son sólo utilizadas por Vischer sino que a partir de allí pasan a formar parte de otras publicaciones norteamericanas, como la edición de las cartas de uno de los componentes de la California Geological Survey en los años treinta del siglo XX. Las imágenes adoptan así múltiples funciones, incluso en el contexto de otra expedición donde tienen una clara función documental y contribuyen a generar prestigio con relación a un científico norteamericano. Estas imágenes que “merece la pena citar” contribuyen a generar el prestigio tan ansiado por este proyecto en tierras norteamericanas.

... tal es su miedo a la escuadrilla y sobre todo al general Pinzón, que para los peruanos es una especie de “coco” y vale su nombre por todos los cañones de los buques juntos, pues están penetrados que les hará conocer todo lo que vale y puede la España moderna de que tanto y tanto se han burlado. Nuestro país puede estar orgulloso con un general como Pinzón, tan noble, entusiasta y patriota pues como decía en una carta “la honra de España en mis manos nunca quedará rebajada”. Pueden creerse sus palabras, salen de su corazón: los jefes, oficiales y tripulación le secundan en su propósito con entereza sin desalentarles nada, ni la distancia que los separa de la península para que lleguen refuerzos ni las escaseces...¹

Rafael Castro y Ordóñez, *El Museo Universal*

Capítulo 6

La disolución de la comisión científica y la visita de Rafael Castro a las Islas de Chincha

Introducción

El presente capítulo estudia las fotografías y crónicas que se generaron con relación a la toma de las Islas de Chincha una vez disuelta la Comisión Científica del Pacífico por Luis Hernández Pinzón. La disolución de la comisión fue consecuencia de la decisión de intervenir en el conflicto generado por los sucesos de Talambó, lo que daría inicio a la denominada Guerra del Pacífico. Así pues, el trabajo de Rafael Castro se encuentra más allá de la esfera del proyecto científico y también estrechamente relacionado con la campaña militar. Se trata, por tanto, de una faceta diferente del trabajo del comisionado.

El detonante de esta crisis internacional fueron los sucesos de la hacienda de Talambó, donde resultaron muertos unos emigrantes vascos que protestaban por el incumplimiento de su contrato. Tras varios juicios, estos españoles fueron incluso condenados por el Tribunal Supremo del Perú mientras sus agresores quedaron impunes. Por razones poco esclarecidas, Pinzón decidió junto al comisario especial Eusebio de

¹ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas: Islas de Chincha, a bordo de la goleta *Nuestra Señora de Covadonga*, agosto 8 de 1864, *El Museo Universal*, 9 de octubre de 1864, 324.

Salazar y Mazarredo tomar las Islas de Chincha hasta que las exigencias de justicia del gobierno español fueran satisfechas. Esta decisión se tomó aparentemente en contra de la voluntad de Madrid, que deseaba agotar las negociaciones por vía diplomática.

Con motivo de la disolución de la Comisión y la toma de las Islas de Chincha el fotógrafo escribió una primera crónica, que sería seguida por cuatro más, y por la publicación de varias imágenes. En su primera carta el comisionado informa a sus lectores sobre los últimos acontecimientos acaecidos en tierras americanas y enciende los ánimos de sus lectores en la península y posiblemente en América, donde la revista también gozaba de circulación. El texto sirve como antecedente y explica en cierto modo su visita a las islas, posiblemente debido tanto a intereses propios y de *El Museo Universal* como del propio Pinzón, consciente del poder de la prensa sobre la opinión pública e incluso las negociaciones diplomáticas.

El motivo por el que se realizó el desplazamiento fue “prestarle servicios” a Pinzón una vez disuelta la comisión, lo que permitiría quizá explicar por qué estas imágenes no forman parte del mismo *corpus* fotográfico que las otras, así como entender este trabajo desde diferente perspectiva. Sólo una de estas imágenes, posiblemente la única atribuible al fotógrafo español, ha sido localizada en una colección privada norteamericana. La colección de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del CSIC, que alberga el legado personal de Marcos Jiménez de la Espada, cuenta con tres positivos de las islas, dos de ellas en formato panorámico, probablemente adquiridas a través de un fotógrafo comercial local.

La toma de las Islas de Chincha y el inicio de la Guerra del Pacífico

Como ya se destacó en el segundo capítulo de este trabajo, el propio *El Museo Universal* destacaba al principio de su serie editorial sobre la expedición que entre los objetivos del proyecto se encontraba una campaña de prestigio en tierras del Pacífico:

... era conveniente que su pabellón [de España] pasara por otros países, que los territorios que en otros tiempos habían pertenecido a su corona recordaran la dignidad

*e importancia de la madre patria, haciendo así más dignos de estimación en todas partes a sus hijos.*²

Como parte de esta campaña se encontraba precisamente el proyecto científico, que debía contribuir a formar una imagen moderna de España. Dicho proyecto, según la revista, era parte a su vez de un proceso por el que el país volvía a recuperar su lugar como potencia entre las naciones más adelantadas.

En efecto, según consta en el juicio de residencia de Luis Hernández Pinzón, esta campaña del estado español tenía como objetivo conseguir prestigio pero también establecer nuevos lazos de amistad con las antiguas colonias:

*... estrechar por este medio las relaciones entabladas ya con algunos de ellos al disponer a los demás a seguir su ejemplo destruyendo preocupaciones añejas pero infundadas y allanando dificultades ficticias...*³

Con todo, reflejo de la propia política ambivalente del gobierno de Leopoldo O'Donnell, Pinzón recibió instrucciones un tanto contradictorias desde Madrid, lo que quizá contribuya a explicar su manera de obrar con respecto a los sucesos de Talambó. Un año antes de este conflicto, el comandante de la Escuadra recibía instrucciones del Ministro de Estado por las que debía actuar por la fuerza si era necesario en caso de que fueran vulnerados los derechos de los españoles residentes en territorio americano:

... Los súbditos de la Reina deben permanecer siempre extraños a todas las discordias interiores, pero cuando observen una conducta circunspecta y obediente a la ley y sin embargo sean objeto de violencias o de persecuciones, las protestas deberán ser enérgicas y después que el gobierno conozca las causas que la han producido, la acción la seguirá de cerca para que no quede la menor duda de que ha llegado a término la violencia contra los españoles por más grande que sea la generosidad y más cordial la benevolencia que el gobierno de S.M. quiera mostrar a todos los pueblos hispano americanos. Si por desgracia ocurriese algún acontecimiento grave... sus representantes

² ANÓNIMO, "La expedición Científica del Pacífico", 51-54.

³ AMN, "[Juicio de] Residencia del General Pinzón", 12 de julio de 1865, 122-123.

[de España] *deberán encontrar en el jefe de las fuerzas navales todo el apoyo, toda la cooperación enérgica que pueda prestarles para una inmediata reparación...*⁴

Esta contradicción también resulta aparente en el “Diario de navegación de la fragata *Triunfo*”, en el que Navarro y Morgado escribe:

*... Es también importante variar de política, o al menos de la que seguimos nosotros, separatista y aviesa; antes al contrario cultivar estrechas relaciones de amistad con pueblos tan identificados con nosotros por tradiciones de raza, de religión y de costumbres; en pueblos en que por más que se diga no nos faltan simpatías aunque hagamos cuánto de nuestra parte depende no sólo para destruirlas... para crear oportuno sentimiento, simpatías que hábilmente fomentadas contribuirían a un resultado que la América y la España sensata anhelan. Estas buenas relaciones constituyen una verdadera necesidad. Pero me separo del objeto...*⁵

Los sucesos de Talambó tuvieron lugar el 4 de agosto de 1863. El propietario de la hacienda del mismo nombre, al frente de numerosos individuos, trató de reprimir la protesta de unos emigrantes vascos por el incumplimiento de su contrato. Hubo numerosos heridos y murieron dos de estos españoles. Tras varios juicios, el Tribunal Supremo del Perú dictaminó la culpabilidad de las víctimas el 16 de febrero de 1863. Este fue el detonante del conflicto.

Luis Hernández Pinzón afirmó haber sido engañado por el comisario Salazar y Mazarredo, puesto que el gobierno español deseaba satisfacciones por parte del gobierno del Perú con relación al asesinato de los emigrantes vascos, pero de manera muy distinta. Pinzón explica en una carta citada textualmente en su juicio de residencia:

*... ¡Cuán lejos estaba yo de presumir que dicho documento era el más esencial y la clave de cuanto debía hacerse, y que se me ocultó maliciosamente con el fin de llevar a cabo sin embarazo alguno tomar las Islas de Chincha que hace años estaba fija en el Sr. Mazarredo con el carácter de monomanía! Mi disgusto no conoció límites, mi corazón poseído del más vivo patriotismo no perdonaba el engaño...*⁶

⁴ AMN, signatura AMN 1530.005. PRIMERA SECRETARÍA DE ESTADO, DIRECCIÓN POLÍTICA a Eusebio Salazar y Mazarredo, tratando los sucesos de Talambó, 11 febrero de 1864, 1-2.

⁵ AMN, NAVARRO Y MORGADO, *Diario de Navegación de la fragata Resolución*, 106b.

⁶ AMN, “[Juicio de] Residencia del General Pinzón”, 12 de julio de 1865, 179-188.

Sin embargo el juicio de residencia afirma que el oficial conocía las instrucciones pues, si bien Salazar y Mazarredo le había ocultado la real orden, éste sí conocía las complementarias del Ministro de Marina. Según la R.O. de 11 de febrero de 1864:

... Se aprueba la detención de la escuadra en Valparaíso y traza la línea de conducta que habría de observar en lo sucesivo y que, en resumen, estaba reducida a agotar los medios de conciliación por la vía diplomática y, llegado el caso, de reclamar al comisario el auxilio de la escuadra, anunciando al gobierno de la república el propósito de apelar a vías de hecho, con 48 horas de término y previas las demás formalidades prescritas en el derecho internacional, dar principio a las operaciones militares siendo objeto preferente el apresamiento de los buques y bombardeo de algún punto de la costa o islas en perjuicio de los intereses del gobierno respetando los de particulares...⁷

Más aún, según una carta de Pinzón citada en su juicio de residencia, en el mes de diciembre de 1863 expresaba su deseo de escarmentar al gobierno del Perú por estos sucesos precisamente con la toma de las Islas de Chincha

... con las dos fragatas y la goleta se puede dar al Perú un ejemplar escarmiento asegurándose la posesión de las islas huaneras [sic] y la de sus exiguas fuerzas navales, el resarcimiento inmediato de los perjuicios ocasionados a los súbditos de S.M. haciendo palpable al mismo tiempo a todas las repúblicas americanas que la España ha salido del marasmo en que la suponen...⁸

Quizá para el lector del siglo XXI, especialmente si no posee cierta formación en agricultura o al menos en jardinería, la importancia de las islas guaneras pase desapercibida. El guano fue, junto a los superfosfatos de cal desarrollados por el científico británico John Bennet Lawes, una de las más importantes innovaciones para la mejora de la producción agrícola a partir de la década de los años cuarenta del siglo XIX.⁹ El guano, cuya efectividad se conocía tradicionalmente, comenzó a ser comercializado en los años cuarenta, convirtiéndose en el principal producto de exportación del Perú. El monopolio

⁷ AMN, "[Juicio de] Residencia del General Pinzón", 12 de julio de 1865, 167-168.

⁸ Luis HERNÁNDEZ PINZÓN, 29 de diciembre de 1863, carta 216, en AMN., "[Juicio de] Residencia del General Pinzón", 12 de julio de 1865, 164.

⁹ CELIA CORDLE, "The Guano Voyages", *Rural History*, vol. 18, n. 1 (2007): 120.

del estado peruano sobre el guano constituyó una revolución para las finanzas gubernamentales; permitió al país superar la quiebra en la que se encontraba sumido tras la independencia de España y convertirse en el deudor más grande de América Latina gracias a un ingenioso mecanismo por el cual una empresa británica garantizaba el pago de la deuda nacional gracias a los ingresos producidos por este fertilizante.¹⁰ Con fecha 21 y 28 de junio de 1863 un extenso y meticuloso artículo de Melitón Atienza y Sirvent¹¹, colaborador asiduo de la revista, daba a conocer a los lectores de *El Museo Universal* no sólo el guano, sino los excepcionales recursos de las Islas de Chincha.¹² El artículo se encuentra, por cierto, ilustrado con varios grabados, algunos de ellos idénticos a los utilizados por *The Illustrated London News* pocas semanas antes¹³ e incluso más tarde por la propia revista con motivo de las crónicas de Rafael Castro¹⁴. El artículo, que continúa una semana más tarde, nos permite saber que el guano peruano se utilizaba también en España, particularmente en Valencia, pero que era adecuado para los cultivos de arroz y para adelantar otros cultivos atrasados, no sustituyendo en ningún caso el uso de estiércol.¹⁵ A pesar del uso limitado del guano en España, el carácter estratégico de estas exportaciones y la importancia de estos conocidos yacimientos peruanos explica por sí mismo el interés manifestado por Pinzón o Salazar y Mazarredo por las islas guaneras. Sin duda, la ocupación de las islas constituía una importante amenaza para el gobierno del Perú.

Con todo, el juicio de residencia de Pinzón le hace responsable, junto con Salazar y Mazarredo, de obrar con precipitación.¹⁶ Mientras, las instrucciones recibidas por el comisario dejan claro que "...la reparación que se le obliga al gobierno español a aprovecharse por medio de la fuerza estaba de todo punto fuera del deseo del gobierno español..."¹⁷.

¹⁰ Véase: CATALINA VIZCARRA, "Guano, compromisos creíbles y el pago de la deuda peruana del siglo XIX", *Economía*, vol. 34, n. 67 (2011): 9-39.

¹¹ Melitón Atienza y Sirvent (Madrid 1827-1890) era hijo del jardinero del Real Jardín Botánico Marco Atienza. Tras cursar estudios de veterinaria se especializó en jardinería en esta institución y en la Escuela de Agronomía de la capital. Véase: JUAN PÉREZ-RUBÍN, "Melitón Atienza (1827-1890) y sus proyectos de jardín geográfico (Madrid, 1856) y jardín botánico de aclimatación (Málaga, 1878-1882)", *Acta Botánica Malacitana*, n. 27 (2002): 232-233.

¹² [MELITÓN ATIENZA Y SIRVENT], "El guano", *El Museo Universal*, 21 de junio de 1863, 195-197; [MELITÓN ATIENZA Y SIRVENT], "El guano", *El Museo Universal*, 28 de junio de 1863, 203-205.

¹³ ANÓNIMO, "The Chincha Islands", *The Illustrated London News*, 21 February 1863, 200-201.

¹⁴ Compárese la imagen "Modo de descargar el guano en los depósitos" en [ATIENZA Y SIRVENT], "El guano", *El Museo Universal*, 205 e "Islas de Chincha.- Carros y cargadores de guano", en *El Museo Universal*, 16 de octubre de 1864, 333.

¹⁵ [ATIENZA Y SIRVENT], "El guano", *El Museo Universal*, 205.

¹⁶ AMN, "[Juicio de] Residencia del General Pinzón", 12 de julio de 1865, 74-175.

¹⁷ AMN, signatura 1530.005. PRIMERA SECRETARÍA DE ESTADO, DIRECCIÓN POLÍTICA a Eusebio Salazar y Mazarredo, instrucciones reservadas complementarias a otras anteriores, 11 febrero de 1864, 2, 4.

Según la documentación que se conserva en el archivo del Museo Naval¹⁸, una vez desembarcadas todas las pertenencias de la comisión, la *Resolución* y la *Triunfo* partieron rumbo a las Islas de Chincha. Eusebio de Salazar y Mazarredo y el cónsul de España en Perú, Jesús Merino Ballesteros, llegaron allí a bordo de la *Covadonga*. Según consta en el *Diario de operaciones* de la *Triunfo*, el comisario especial Salazar y Mazarredo llegó muy excitado y relató que no había sido recibido por el gobierno del Perú y que traía instrucciones de S.M. Tras una reunión privada, Salazar y Mazarredo y Pinzón resolvieron sin participación ni consejo alguno exigir la rendición de las islas por parte de su gobernador... y conservarlas como prenda hasta tanto el de la República se preste a dar las satisfacciones que España reclama...”¹⁹. El 14 de abril se procede así a tomar las islas, salvaguardadas por cerca de 200 infantes de marina y el buque de guerra *Iquique*, del todo insuficientes para su defensa. “... Pasole en efecto el general al señor gobernador de las islas una intimación para que en el término de quince minutos pusiese las islas a su disposición anunciándole que en caso contrario se haría uso de la fuerza [...] Contestó... el Sr Valle-Riestra [capitán de navío y gobernador de la isla] protestando de la violencia que se le hacía, que sólo cedía a la mayor fuerza, que jamás arriaría su pabellón...”²⁰. A continuación se tomó el *Iquique* y una serie de rehenes para evitar las represalias contra los españoles en el Perú. Con todo, Pinzón y Salazar aseguraron en todo momento la no interrupción del tráfico comercial con las islas y que la vida de los súbditos extranjeros y sus propiedades quedaran garantizadas.

La disolución de la Comisión del Pacífico

La disolución de la comisión tuvo lugar, por tanto, como consecuencia de los sucesos de Talambó y la preparación de la escuadra para tomar parte en el conflicto. Para los comisionados, la decisión unilateral de Pinzón fue una experiencia traumática, según se desprende de la narración de los hechos de Rafael Castro:

¹⁸ AMN, signatura AMN0363, Ms. 0808/000. [JOAQUÍN NAVARRO Y MORGADO], *Diario de operaciones* [de la *Triunfo*]: salida de Lima a Valparaíso, llegada a este último punto, 8 de mayo a 31 de julio de 1864.

¹⁹ AMN, [NAVARRO Y MORGADO], *Diario de operaciones* [de la *Triunfo*], 66.

²⁰ AMN, [NAVARRO Y MORGADO], *Diario de operaciones* [de la *Triunfo*], 66b-67.

Amigo mío:

Desde el día 3 de abril dejamos de pertenecer a la escuadra, quedando desembarcados con todo nuestro material y objetos recogidos, porque así convenía al servicio marítimo de nuestra patria. Cómo esto se ejecutó y bajo qué tristes condiciones ha quedado esta comisión será objeto de otras manifestaciones a su tiempo ya que la voz del patriotismo nos manda ahora sufrir y callar...²¹

Sin embargo, esta disolución “de facto” no era oficial. Sin embargo, los miembros de la comisión habían recibido órdenes por parte de Luis Hernández Pinzón mucho antes: Martínez y Sáez comenta en su diario cómo nada más llegar a Valparaíso a comienzos de abril se entrevistó con el general, que le expuso que había tomado la decisión de que regresaran a España. Y así, efectivamente, entre los días 3 y 5 de abril los comisionados desalojaron los buques descargando todas sus pertenencias y materiales relacionados con el proyecto expedicionario. La posición de los comisionados era muy difícil ya que Pinzón se negaba a abonarles sus pagas.²² Si bien decidieron esperar la llegada de una orden desde España, Rafael Castro resolvió emprender su regreso, según comunicó Martínez y Sáez al Ministerio de Fomento con fecha 1 de mayo.²³ Pero su marcha, como se verá a continuación, no sería inmediata.

Martínez y Sáez describe un ambiente de enorme tensión durante el mes de mayo. “... Cada día estaban los ánimos más excitados contra España...”-afirma, y comenta cómo había odio contra todos los que habían pertenecido a la escuadra, que se presumía eran espías, lo que limitaba enormemente los movimientos de los comisionados. Así, por ejemplo, el día 22 de mayo comenta cómo un grupo de españoles les acompañó en una salida a Viña del Mar “... pues decían no era bueno que saliésemos solos con motivo de lo que se decía entre el populacho: que nosotros estábamos viendo los caminos más fáciles para marchar a Santiago [con] los españoles que debían venir...”²⁴. Similares alusiones aparecen en una carta privada a Salvador de Tavira en mayo de aquel año, en la que se describe la violenta reacción ante la noticia de la toma de las islas en Copiapó.²⁵ Castro

²¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas”, Valparaíso, 31 de mayo de 1864”, 243.

²² MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 169.

²³ FRANCISCO DE PAULA MARTÍNEZ Y SÁEZ al ministro de Fomento, 1 de mayo de 1864. En PUIG-SAMPER, *Crónica de una expedición romántica al Nuevo Mundo*, 274.

²⁴ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 176-177.

²⁵ “... El discurso que más se aplaudió fue el que pronunció un viejo D. Rafael Valdés... que se desató como un loco [...] Entre su peroración dijo que mientras existiese en América una planta española, las repúblicas americanas no tendrían paz, que se pidiese que el gobierno de Chile exigiese al ministro español le dijese el objeto con que había venido la escuadrilla... y que si se negara... que le diese su pasaporte. Aquí principiaron los gritos de “mueran los españoles”. La

también se hace eco de la situación en sus crónicas elaborando un extenso artículo que debió contribuir a encender los ánimos entre los lectores de la península a su vez que en tierras americanas:

...Bueno será que sepan Uds la agitación que en estos países han producido los acontecimientos del Perú en los que hemos acabado de palpar todo el odio, todo el rencor que guarda la América para la noble España.

El 30 de abril se tuvo la noticia de la toma de posesión de las Islas de Chincha por la escuadrilla.

Lo mismo fue recibirse esta noticia que se hizo sentir una sorda agitación [...] Al siguiente día publicó `La Patria´... una especie de proclama dando cita a todos los `hombres de corazón´ para que asistiesen al teatro de la Victoria a redactar una protesta contra la `vandálica agresión´ en la que después de furibundos y belicosos recursos discurrieron por las calles dando vivas al Perú y Chile [...] En Santiago se produjo la misma escena en mayores proporciones y hasta se trató de desgarrar la bandera de casa de nuestro ministro [...] La prensa entera se desató en injurias espantosas contra España desde los tiempos más antiguos hasta nuestros días, y a pesar de recomendar la magnanimidad y el respeto a los españoles residentes, por debajo se incitaban los odios y hasta se aconsejó una San Bartolomé²⁶ de españoles.

[...]

Los comerciantes españoles que tienen algún buque o fletan se les denuncia o son hasta amenazados en `La Patria´ y `El Ferrocarril´ [...] La cuestión no es sólo de España, hoy día es Europa y América, pues se cree esta última en el apogeo de su grandeza, detestando todo lo europeo e insultando a todos sus gobiernos, llamándoles `bribones´ y `carcomida y corrompida Europa´...

[...]

Llegan hasta a decir que si supieran por qué vena suya circula la sangre española se la abrirían ¡Oh amigos, cuánta hiel y veneno...!

[...]

Así, amigos, no veo la hora de verme fuera de la virgen del mundo...²⁷

carta acompaña un comunicado de prensa firmado por "Varios españoles" en el que también se narra cómo "... el señor intendente de la provincia... impasible dejó pasearse por las calles de la ciudad las turbas populares ebrias de alcohol e inflamadas además por la palabra... gritando `mueran los españoles´...". En: AGA, legajo 9273. ARIEL (?) LÓPEZ a Salvador de Tavira, 4 de mayo de 1864.

²⁶ La matanza o masacre de San Bartolomé tuvo lugar en Francia en el siglo XVI en el marco de las denominadas "Guerras de Religión". Se masacró a un enorme número de hugonotes como consecuencia de un proceso en escalada.

²⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Cartas no científicas", Valparaíso, 31 de mayo de 1864", 243.

Este complejo texto comprende no sólo acontecimientos como el ataque a la bandera de la embajada española en Santiago o el rescate de la barca *Heredia*, repleta de refugiados españoles, sino que cita discursos, como el de un tal José Santos Valenzuela, y critica tanto el régimen político americano, que considera una democracia fallida, como el desconocimiento que se tiene de la España moderna o la negación de un pasado común (todos los americanos se dicen descendientes exclusivamente de indígenas). Si la Expedición del Pacífico había sido concebida como un proyecto de acercamiento a las antiguas colonias, este artículo periodístico podría considerarse la expresión de su fracaso. Con un poderoso lenguaje de los sentimientos, lo que el comisionado transmite a sus lectores es el rechazo de las repúblicas americanas no sólo hacia España, sino hacia toda Europa, creando dos mundos enfrentados.

Al margen de la redacción de esta crónica, no sabemos exactamente qué actividades pudo realizar el fotógrafo durante aquellos meses: él mismo relata cómo se encuentra “... con los instrumentos al brazo porque no se puede hacer nada porque si me vieran con la máquina por esos campos...creerían que levantaba planos para la reconquista, absurda idea...”²⁸. Posiblemente datan de entonces muchas de las fotografías que se han visto ya en el capítulo relativo a Chile, y que nos remiten a sus visitas a la hacienda de la familia Herboso en Quillota. Su compañero Martínez menciona en una carta que “...como es joven no sirve para estar en grandes poblaciones, pues su ánimo vivo se ocupa como puede...”, razón por la que le concede permiso para desplazarse a las islas, según el comisionado por petición propia y no de Pinzón: “...el único que a dicho señor escribió fue el fotógrafo, sin duda pidiéndole licencia para ir a su lado, pues Pinzón le escribió una carta diciéndole que podía marchar...”²⁹. Así, Rafael Castro parte rumbo a las Islas de Chincha a mediados de julio de 1864.

Viaje a las Islas de Chincha

Parece, en efecto, que Rafael Castro fue capaz de mantener buenas relaciones con los oficiales, realizando pequeños trabajos para ellos hasta aquellas fechas, tal y como demuestra el diario de Martínez y Sáez: “... en su condición de fotógrafo [Castro] había

²⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas”, Valparaíso, 31 de mayo de 1864”, 243.

²⁹ En MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 186.

sido ocupado por el general y... le tenía que enviar copiar de su retrato...”.³⁰ El permiso le fue concedido por el entonces presidente de la comisión, “... considerando que sus servicios en esta ciudad son ahora de escasa importancia, que acaso serán más útiles los que pueda prestar en aquel punto, y la calidad de la persona interesada...”³¹ La carta con el permiso dirigida al Ministro de Fomento coincide cronológicamente con la fecha de salida de Rafael Castro a bordo del vapor de la compañía inglesa *Chile* el 17 de julio de 1864.³²

En su segunda crónica, Rafael Castro adopta una actitud un tanto frívola ante sus lectores, y mantiene los mismos argumentos de rechazo y odio hacia España por parte de las repúblicas americanas que en su primera carta:

... La hermana curiosidad y el aburrimiento e inacción de que me hallaba poseído en Valparaíso me pusieron en el deseo de conocer estas islas, objeto hoy día de tantos temores y sobresaltos para los americanos, y de tantos insultos para nuestra querida patria, como ya manifesté en mi última, y aunque hoy día la efervescencia va cediendo algún tanto, el antiguo odio se ha reavivado en los pechos de nuestros hijos, permítaseme la palabra, pues por más que nos renieguen la sangre nuestra circula por sus venas...³³

No hay que olvidar que fuera o no iniciativa de Pinzón, lo cierto es que las fotografías se realizaron fuera del ámbito de la expedición, lo que ayuda a explicar por qué no se conservaron junto al resto del *corpus* fotográfico que hoy día conocemos. Sin embargo, resulta extraño que tampoco se conserven actualmente en el Archivo del Museo Naval de Madrid o el Archivo General de la Marina Álvaro de Bazán.³⁴ La posibilidad de que Pinzón enviara estas imágenes a sus superiores en Madrid se desvanece si tenemos en cuenta que el general parece un hombre indisciplinado.³⁵ Es posible que Pinzón

³⁰ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 106, 175.

³¹ AGA, legajo 32/16418. FRANCISCO DE PAULA MARTÍNEZ Y SÁEZ al Ministro de Fomento, le comunica que ha concedido permiso a Rafael Castro para visitar las Islas de Chíncha”, 17 julio 1864.

³² RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas: Islas de Chíncha, a bordo de la *Covadonga*, Julio 27 de 1864”, *El Museo Universal*, 2 de octubre de 1864, 315.

³³ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas: Islas de Chíncha, a bordo de la *Covadonga*, 315.

³⁴ Deseo agradecer su ayuda al brigada Pedro Cardeñosa Nieto por su ayuda en la localización de esta documentación.

³⁵ Entre los objetivos de esta expedición la real orden del 30 de junio de 1862 había establecido que “... habían de acopiarse datos hidrográficos y meteorológicos... comisionando a un oficial para escribir la historia de la campaña, abarcando no tan sólo los datos expresados sino descripciones de usos y costumbres con noticias históricas y estadísticas...”. Tal y como aparece reflejado en su juicio de residencia, ni tan siquiera se atendieron estos intereses básicos: “... en el expediente no aparece la historia de la expedición que, según las instrucciones, debía encomendarse como cometido especial a uno de los oficiales [...] los elementos con que contaba la escuadra, su permanencia no corta en el Río de la Plata, en las Malvinas, en varios otros puertos del Pacífico, ofrecía oportunidad para rectificar puntos y planos imperfectos para enriquecer las noticias hidrográficas de nuestro Depósito [Hidrográfico], para mostrar en fin los adelantos de nuestra Marina en las repúblicas americanas. Nada de esto consta se hiciera aunque el gobierno como estímulo dispuso la publicación en el anuario de la Dirección de Hidrografía de 1864 del extracto del diario de navegación

solicitará imágenes con carácter personal, y que éstas se conservaran en el seno de su familia, con la que no ha sido posible contactar por el momento. Con todo, la documentación que se conserva da idea de que durante el conflicto de las Islas de Chincha Pinzón sí mantuvo una fluida correspondencia tanto con el Ministro de Marina como con la Primera Secretaría de Estado.³⁶ Pero esta documentación también sugiere que el correo, que se enviaba entonces a través del Istmo de Panamá, interceptado en ocasiones³⁷, pudo perderse en aquel punto. Todas o algunas de estas razones explicarían por qué las imágenes no se conservan en el Archivo General de la Marina. Por otra parte, si Rafael Castro conservó o no algún negativo de las fotografías que realizó allí es algo que desconocemos. Es posible que el número de imágenes fuera, en todo caso, muy reducido. Pero sabemos a ciencia cierta que viajó a las islas con su equipo fotográfico, según se desprende del diario de Martínez y Sáez,³⁸ por lo que todo sugiere que, en efecto, realizó algunas fotografías.

Lejos de captar el hecho histórico, cuando Rafael Castro se desplazó a visitar las Islas de Chincha hacía cerca de dos meses que habían sido ya tomadas por las fuerzas españolas. Conforme al diario de operaciones de la *Triunfo*, a finales de mayo el general había confesado haber sido objeto de un engaño, pues casualmente había encontrado un importante documento según el cual "... deduje que con ocupar las Islas de Chincha como lo habíamos hecho se había obrado de un modo enteramente contrario a los deseos del Gobierno..."³⁹. El mismo Pinzón se apresura a comunicar al Ministro de Marina su aparente error⁴⁰ y procura acometer las acciones que habían sido recomendadas por el gobierno de S.M. Durante varias semanas la situación es difícil, no hay víveres ni es posible adquirir carbón, y la escuadra se siente constantemente amenazada. Sin embargo,

de la escuadra por el Estrecho de Magallanes...". Véase: AMN., "[Juicio de] Residencia del General Pinzón", 12 de julio de 1865, 151-153.

³⁶ Luis HERNÁNDEZ PINZÓN al Ministro de Marina, "Da cuenta de cómo el Sr Salazar y Mazarredo le ocultó documentos de la Primera Secretaría de Estado", 9 junio de 1864. En MUSEO NAVAL DE MADRID, *Documentos relativos a la Campaña del Pacífico (1863-1867)*, III, *Archivo Álvaro de Bazán, Sección de Expediciones* (Gijón: Fundación Alvargonzález, 1994), 36.

³⁷ Véase: "Interrogatorio que Joaquín Rodríguez Viñalet en representación del Ministro de Marina a D. Joaquín Navarro", 1 de octubre de 1864. En MUSEO NAVAL DE MADRID, *Documentos relativos a la Campaña del Pacífico (1863-1867)*, III, 70; y AMN, *Campaña del Pacífico, Cartas del guardia-marina don Joaquín Bustamante y Quevedo*, años de 1862 a 1867, signatura 1412-000. JOAQUÍN BUSTAMANTE Y QUEVEDO a su madre describiendo cómo sus cartas han sido abiertas en Panamá, Isla Blanca, 8 de septiembre de 1864.

³⁸ "... Antes de entrar en el puerto [de Pisco] vimos en las Chinchas las fragatas *Triunfo* y *Resolución*. La goleta *Covadonga* vino por la correspondencia; entonces el fotógrafo salió de ella con aparatos, etc y se embarcó en el vapor...." En MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 184.

³⁹ AMN, [NAVARRO Y MORGADO], *Diario de operaciones* [de la *Triunfo*], 101.

⁴⁰ "... Calcule V. E. cuál sería mi sorpresa cuando al cabo de pocos días, registrando un libro... encuentro entre otros papeles viejos de su [Salazar y Mazarredo] pertenencia la copia que faltaba al expediente de Marina y cuánta mi indignación a la vez cuando penetrándome de su contenido vi que las instrucciones reservadísimas que le eran comunicadas... por la Primera Secretaría de Estado le prescribían una línea de conducta en el Perú que ciertamente no es la que puso en acción...". Luis HERNÁNDEZ PINZÓN al Ministro de Marina, "Da cuenta de cómo el Sr Salazar y Mazarredo le ocultó documentos", en MUSEO NAVAL DE MADRID, *Documentos relativos a la Campaña del Pacífico (1863-1867)*, III, 37.

cuando el fotógrafo fue autorizado a realizar su visita, presumiblemente en algún momento a principios del mes de julio, la situación se había normalizado⁴¹.

Por las fechas, es posible que el trabajo del fotógrafo estuviera de alguna manera relacionado con esta mejora en la situación de la escuadra en las islas. En aquel momento era ya posible garantizar la seguridad personal del fotógrafo, que era un civil, y su pesado equipo. Con todo, posiblemente lo que el general deseaba era documentar la controvertida ocupación española, como era habitual en las campañas militares, desde su mejor perspectiva. Y ésta se presentaba como la primera oportunidad para hacerlo. La extraña situación de Pinzón, que había emprendido acciones contrarias a la voluntad del gobierno, posiblemente hacía muy necesario inclinar a la opinión pública en su favor. Por otra parte, tanto los militares como el propio comisionado veían poco probable un ataque de las fuerzas peruanas en una fecha señalada como el aniversario de la independencia, lo que les permitía mostrar una imagen particularmente favorable del conflicto ante la sociedad española.

En la Guerra de África, antecedente de este enfrentamiento, los militares habían colaborado estrechamente con periodistas españoles y extranjeros, a los que incluso convocaban para dejar constancia de los acontecimientos más importantes.⁴² El objetivo, además de dejar constancia de los hechos, era sin duda inclinar a la opinión pública en su favor. Por su parte, *El Museo Universal*, revista para la que trabajaba el fotógrafo, ciertamente estaría interesada en las noticias que del conflicto de las Chinchas pudiera enviar su corresponsal. Anteriormente sus editores José Gaspar y José Roig habían contado con la colaboración de Pedro Antonio de Alarcón, lo que daría origen al célebre *Diario de un testigo de la Guerra de África* que ellos mismos editaron (Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig Editores, 1859). La Guerra del Pacífico fue cubierta por otro autor⁴³ además de Castro, lo que demuestra la importancia del conflicto tanto para la prensa en general como para la revista en particular, interesada en cantar las glorias de España.⁴⁴ Por su parte, lo que el fotógrafo destaca como objetivo de su visita es conocer las islas para poder dar fe de cómo son a los lectores de *El Museo Universal*⁴⁵, y "... ver

⁴¹ LUIS HERNÁNDEZ PINZÓN al Ministro de Marina, El comandante de la Escuadra da noticia de la marcha de las negociaciones", en MUSEO NAVAL DE MADRID, *Documentos relativos a la Campaña del Pacífico (1863-1867)*, III, 51-53.

⁴² BERNARDO RIEGO, "La campaña de África de 1859 primera guerra mediática española", en MARÍA PARIÁ SAINZ DE ROZAS, ELOY ARIAS CASTAÑÓN, MARÍA JOSÉ RUIZ, MARÍA ELENA BARROSO VILLAR coords, *Comunicación, Historia y Sociedad: homenaje a Alfonso Braojos* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001), 581.

⁴³ R [REDACCIÓN?], "Combate entre las fragatas españolas *Villa de Madrid* y *Blanca*, y las escuadras combinadas de Chile y el Perú", *El Museo Universal*, 8 de abril de 1866, 109-110.

⁴⁴ R [REDACCIÓN?], "Combate entre las fragatas españolas *Villa de Madrid* y *Blanca*, y las escuadras combinadas de Chile y el Perú", 109.

⁴⁵ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Cartas no científicas: A bordo de la goleta *Covadonga*, 8 de agosto de 1864", *El Museo Universal*, 9 de octubre de 1864, 323.

si el día 28, aniversario de la independencia del Perú, se decidían los peruanos a atacar la escuadra y poder gozar del espectáculo de un combate naval, pero será vana mi esperanza a pesar de tanto ardor bélico como demuestran todos estos americanos; a todo se puede decir aquello de perro ladrador...”⁴⁶. En otras palabras, el objetivo personal de Castro parece que fue documentar el escenario bélico y cubrir los acontecimientos históricos que podían tener lugar allí, o los que esperaba no poder cubrir pero poder utilizar como propaganda. Esto era quizá predecible para Pinzón puesto que una de las labores de Castro había sido defender el proyecto expedicionario y augurar su éxito, lo que de hecho encajaba con la intención de cantar las glorias de España de la propia revista.

El Museo Universal publicó tres crónicas de Rafael Castro concernientes a los sucesos del Perú. En una cuarta crónica el comisionado describe la importancia de las islas guaneras a sus lectores, lo que sirve de complemento para entender el conflicto.

Las primeras crónicas, en las que Rafael Castro establece el tono propagandístico y anti-americano de su discurso, incluyen un grabado. En la imagen podemos observar cómo la goleta *Covadonga* saca a remolque a la barca *Heredia*, que transportaba a gran parte de la colonia española a bordo, del puerto de El Callao [fig 6.1].⁴⁷ Desconocemos si la imagen original, dibujada por Federico Ruiz y grabada por Bernardo Rico (como fue habitual a lo largo de la expedición), fue realizada por Castro, pues lo cierto es que el comisionado aparentemente no se encontraba allí en aquellas fechas⁴⁸. Todo parece apuntar a que el fotógrafo se encargó de proporcionar imágenes a la revista, de la misma manera que en otras ocasiones lo había hecho (como ya hemos visto) para la propia comisión. Este acontecimiento fue recogido por Joaquín Navarro y Morgado en su diario de operaciones de la *Resolución*. Un dibujo recoge desde tierra el perfil de El Callao y al fondo cómo salen estos buques del puerto seguidos de cerca por la marina peruana; al fondo, el perfil de la costa. El amplio título que acompaña el dibujo, que viene a resumir la historia de este acontecimiento, afirma que “la *Covadonga* llevó a cabo liberarla bajo los cañones de los fuertes y de los buques peruanos, el día 16 de abril de 1864”⁴⁹. El tono del título explicativo de Navarro y Morgado y el hecho de que esta imagen se repitiese

⁴⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas: Islas de Chincha, a bordo de la *Covadonga*, Julio 27 de 1864”, 315-316.

⁴⁷ ANÓNIMO, [Bernardo?] Rico (grabado), F. [Federico] Ruiz (dibujo) “Expedición Científica del Pacífico.- La goleta *Covadonga* sacando a remolque a la barca *Heredia*” *El Museo Universal*, 31 de julio de 1864, 245.

⁴⁸ Según el diario de Martínez y Sáez, hasta el día 8 de abril al menos se encontraban todos los comisionados en Valparaíso, tratando de obtener sus pagos y desembarcando sus materiales de los buques. No existe mención alguna de que Rafael Castro se desplazara con la escuadra a El Callao, lo que tampoco menciona el fotógrafo en ninguna de sus crónicas. Véase: MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 169-170, 173-175 y CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas”, Valparaíso, 31 de mayo de 1864”, 243-244.

⁴⁹ “La goleta *Covadonga* sacando a la barca *Heredia* del puerto de El Callao”, en AMN, [NAVARRO Y MORGADO], *Diario de operaciones* [de la *Triunfo*].

tanto en el diario de navegación como en *El Museo Universal* nos da idea de la importancia del acontecimiento, lo que justificaría su inclusión en las crónicas.

Tras la crónica publicada el 31 de mayo de 1864, Castro describe detalladamente su viaje a las Islas de Chincha⁵⁰. La minuciosidad en la descripción del viaje y de los puertos que toca es tal que sólo puede ser producto de la intención, y sugiere sin duda la necesidad de probar a sus lectores que efectivamente está realizando este periplo, que lo que contará después será un testimonio de primera mano exacto y veraz y por tanto que su crónica tiene valor. A pesar de que la naturaleza del viaje le impide obtener imágenes, no duda en proporcionar a la revista una de origen comercial, que *El Museo Universal* reproduce como en otras ocasiones en forma de grabado y sin créditos. En este caso se trata de la calle de la Merced, en La Serena, Chile. Como en el caso anterior, el comisionado describe la hostilidad en torno a los miembros de la escuadra, en esta ocasión amparada bajo pabellón británico, y las buenas relaciones con los militares españoles. De igual manera que en la crónica anterior, tampoco olvida presentar al pueblo americano desde la peor perspectiva.

En su tercera crónica, el comisionado llega a las Islas de Chincha, que describe para los lectores de *El Museo Universal* al tiempo que narra los acontecimientos más importantes que tienen lugar durante su estancia. Pero el objetivo de esta crónica parece ser describir la buena gestión de las islas por parte de las tropas de ocupación españolas y ensalzar la figura de Pinzón. En primer lugar justifica el desembarco de estas tropas de ocupación, que se realiza por petición expresa de los extranjeros que se encuentran en las islas:

... hallándonos fondeados en la costa Blanquilla los extranjeros avecindados en las islas pidieron auxilio al comandante general de estas fuerzas, pues con motivo de ser al siguiente día el aniversario de la independencia del Perú se temían algunas demostraciones patrióticas...⁵¹.

Más tarde defiende la buena gestión española en las islas:

⁵⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Cartas no científicas: Islas de Chincha, a bordo de la *Covadonga*, Julio 27 de 1864", 315-316.

⁵¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Cartas no científicas: Islas de Chincha, a bordo de la goleta *Nuestra Señora de Covadonga*, Agosto 8 de 1864", 323.

... hoy, con motivo de habernos posesionado de ellas, la población ha decrecido muchísimo por la huida de los empleados y sus familias que temieron en un principio, aunque a decir verdad se hallan hoy las islas en mejor orden que cuando las tenían los peruanos, y no se han irrogado perjuicios a los particulares y mucho menos a los buques cargadores, permitiéndose cargar hasta a las naves que tienen bandera peruana...⁵².

Esta buena gestión, que además respeta los intereses de otras naciones, es patente incluso en la resolución de problemas, como una demostración que tuvo lugar con motivo del aniversario de la independencia. Queda patente el impacto que todos los acontecimientos tenían en la prensa de la época y su importancia a la hora de influir sobre la opinión pública:

... nos avisaron que había una reunión tumultuosa en la casa “cargadora”, o sea la que corre con el cargamento de guano en los buques. El capitán de la fuerza con un teniente y catorce hombres se dirigieron al frente de la casa donde reinaba gran confusión y entre los hurras de los capitanes “yankees” allí congregados se oían palabras como las de “no queremos reyes, no queremos ser esclavos” que repetían ante una bandera peruana [...] El capitán Sr Castelani amonestó al de la casa cargadora con dulzura indicando a los amotinados que se retirasen [...] Trabajo costaba el contener a la tropa cuando decían alguna palabra ofensiva para España, pero era gente al parecer desarmada (aunque todos llevaban oculto el revolver) y no era prudente oponerse por la fuerza para que luego no nos vinieran los periódicos con que éramos tiranos y otras paparruchas...⁵³

La crónica también sirve para ensalzar la figura de Pinzón. No en balde, el encargo parece haber partido del General⁵⁴ quien ya había contado con los servicios del artista en otras ocasiones.

... tal es su miedo a la escuadrilla y sobre todo al general Pinzón, que para los peruanos es una especie de “coco” y vale su nombre por todos los cañones de los buques

⁵² CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas: Islas de Chincha, a bordo de la goleta *Nuestra Señora de Covadonga*, agosto 8 de 1864, 323.

⁵³ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas: Islas de Chincha, a bordo de la goleta *Nuestra Señora de Covadonga*, 324.

⁵⁴ AGA, MARTÍNEZ Y SÁEZ al Ministro de Fomento, le comunica que ha concedido permiso a Rafael Castro para visitar las Islas de Chincha”, 17 julio 1864.

*juntos, pues están penetrados que les hará conocer todo lo que vale y puede la España moderna de que tanto y tanto se han burlado. Nuestro país puede estar orgulloso con un general como Pinzón, tan noble, entusiasta y patriota pues como decía en una carta “la honra de España en mis manos nunca quedará rebajada”. Pueden creerse sus palabras, salen de su corazón: los jefes, oficiales y tripulación le secundan en su propósito con entereza sin desalentarles nada, ni la distancia que los separa de la península para que lleguen refuerzos ni las escaseces...*⁵⁵

Se utiliza un lenguaje llano no ajeno a otras crónicas del fotógrafo. Como ya se ha mencionado antes, es posible que el uso de este tipo de lenguaje, poco habitual en los textos de la época, fuera intencionado, y tratara de dar la impresión de apuntes, de espontaneidad y frescura, lo que dotaba de realismo y veracidad a las crónicas. Esta tendencia es evidente en otros escritos de la época. Así, por ejemplo, en su *Diario* Pedro Antonio de Alarcón menciona en varias ocasiones su “desaliñado y bárbaro estilo” dadas las condiciones en las que se ve obligado a trabajar: “... Hoy, por ejemplo, voy a referirte el memorable combate del día de ayer bajo un lienzo húmedo, mal sujeto y extendido sobre un charco cenagoso, sentado en un incómodo lecho que destila agua, calado yo hasta los huesos, fatigado de la acción de ayer...”⁵⁶.

Como ya anticipa el último renglón, Castro no olvida ensalzar a las valientes tropas que, a pesar de las dificultades, siguen ciegamente a su general:

*... Al menor asomo o sospecha de que puedan acercarse buques no se necesita ni tocar el zafarrancho de combate, pues todos se hallan en sus puestos inmediatamente y brillando en sus miradas el deseo de probar que saben mantener el pabellón; le aseguro que siempre me acordaré con placer de haberme hallado entre mis valientes hermanos y compañeros de viaje...*⁵⁷

Con todo, los comentarios de Navarro y Morgado nos obligan a reflexionar sobre esta aparente fidelidad de las tropas a Pinzón, más teórica que real.

⁵⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas: Islas de Chincha, a bordo de la goleta *Nuestra Señora de Covadonga*, 324.

⁵⁶ PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN, *Diario de un testigo de la Guerra de África* (Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig Editores, 1859), 44.

⁵⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas: Islas de Chincha, a bordo de la goleta *Nuestra Señora de Covadonga*, Agosto 8 de 1864”, 324.

El texto aparece acompañado por una vista de la casa del gobierno de las Islas de Chincha [fig 6.2]. *El Museo Universal* tampoco especifica su autoría, aunque una vez más se repiten los acostumbrados dibujante y grabador. El texto, que alude expresamente a la imagen, sugiere que Rafael Castro, que visitaba personalmente este lugar, era el autor de la fotografía. Y, de hecho, es este fotógrafo quien aparece mencionado como reportero en la documentación que se conserva. Sin embargo, el grabado es muy similar a una fotografía del norteamericano Henry de Witt Moulton bajo el título “Governor’s House, Chincha Islands” [fig 6.3]. No será la única imagen de los fotógrafos Henry de Witt Moulton y su colega Villroy L. Richardson en las colecciones del Pacífico. Pinzón menciona en su correspondencia con el Ministro de Marina que se había enarbolado la bandera española sólo el día de la toma de las islas⁵⁸, por lo que es posible que esta imagen del edificio sin bandera alguna en el mástil fuera captada efectivamente durante los días de la ocupación española.

Las fotografías de Henry de Witt Moulton aparecen publicadas *circa* 1865 en el libro *Rays of Sunshine from South America*⁵⁹. El libro o portfolio, en el que no aparecen imágenes de las tropas españolas, sugiere que las fotografías fueron tomadas justo antes de la ocupación, dada la importancia del guano y el interés que esta industria despertaba entre los contemporáneos, tal y como prueban los artículos coetáneos de *The Illustrated London News* y de *El Museo Universal*. La presencia de un fotógrafo norteamericano durante la ocupación de las islas resulta posible si se tiene en cuenta que la Guerra de África fue cubierta por periodistas de distintas nacionalidades. Pero posiblemente Pinzón hubiera visto con preocupación la presencia de informadores norteamericanos en el escenario de operaciones. Es necesario recordar que la política agresiva de los Estados Unidos conforme a la Doctrina Monroe era vista como una amenaza por el gobierno español. Y unas imágenes como aquellas siempre podían tener un valor estratégico importante, tal y como testimonian los múltiples comentarios de Rafael Castro sobre sus propias actividades, percibidas por los locales como una amenaza. Durante su viaje, Castro relata a sus lectores el control al que se ven sometidos tanto él como su compañero Martínez y Sáez, vigilados en todo momento “...para salvación de la República... no tomásemos planos ni dibujos de aquellos indecentes puertos que se hallan en el estado

⁵⁸ “... Se [en]arboló en pabellón español en la casa de la gobernación y en la barca, y fue saludado con las voces de ordenanza y 21 cañonazos que disparó la fragata *Resolución*...”. LUIS HERNÁNDEZ PINZÓN al Ministro de Marina, Da cuenta de la ocupación de las Islas de Chincha por la escuadra de su mando”, en Museo Naval de Madrid, *Documentos relativos a la Campaña del Pacífico (1863-1867)*, III, 20, 23.

⁵⁹ ALEXANDER GARDNER, *Rays of Sunshine from South America* (Washington DC: Philp & Solomons, *circa* 1865).

más primitivo que pensarse puede...”⁶⁰. Sin embargo, no se ha encontrado ningún vestigio de la posible colaboración entre Rafael Castro y los marinos en este sentido. Al mismo tiempo, esta presencia norteamericana en las Islas de Chincha habría dejado huella en forma de imágenes y comunicaciones oficiales relativas a permisos o a su censura que hoy por hoy no se han localizado.

Una semana más tarde, el 16 de octubre de 1864, aparecen varias imágenes de las Islas de Chincha acompañadas por un corto editorial que podríamos atribuir a su director Nemesio Fernández Cuesta:⁶¹

*... Damos en este número tres grabados de los dibujos y fotografías que se nos han remitido por nuestro corresponsal de la Expedición del Pacífico. Uno de ellos, muy interesante, representa a nuestros soldados posesionados de la plaza de la iglesia en uno de los días en que merced a las baladronadas de los peruanos, se creyó que podrían llegar a atacar a nuestras fuerzas. Esta gran ventaja de poder representar con todos sus detalles y accidentes un acto cualquiera, es una de las que más realzan el arte fotográfico...*⁶²

En efecto, existe una imagen que muestra con todos sus detalles una multitud de soldados desplegados y en actitud informal ante la iglesia matriz, que ostenta el blasón de la Orden de la Merced. A la derecha es visible parte de la población, mientras a la izquierda destaca lo que parece parte de las mangueras de guano y el mar, donde se sitúa un buque. Éste no es otro que la goleta *Covadonga*. Los soldados parecen posar alrededor de un pilar, que podría ser quizá interpretado como una picota o rollo, lugar donde se exponía el cadáver de los reos de justicia civil, lo que le daría una lectura más compleja a la imagen (la conocida expresión “poner en la picota” se utiliza para poner en evidencia a alguien ante los demás). Con todo, Henry de Witt Moulton muestra asimismo en otras de sus fotografías este pilar como parte integrante de la plaza de la iglesia, pudiendo tratarse sencillamente de un rasgo descriptivo más. El texto que acompaña la imagen de los soldados españoles especifica que se trata de la infantería de marina aguardando el ataque peruano, que según el editorial no se produjo por tratarse de una mera

⁶⁰ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas: Guayaquil 1º de septiembre de 1864”, *El Museo Universal*, 14 de diciembre de 1864, 399.

⁶¹ Nemesio Fernández Cuesta se hace responsable “por esta revista y la parte no firmada de este número” al final de “Revista de la semana”.

⁶² [NEMESIO FERNÁNDEZ CUESTA], “Las islas de Chincha”, *El Museo Universal*, 16 de octubre de 1864, 337.

“baladronada” o fanfarronería [fig 6.4]. La base de la imagen es una fotografía, que circula ampliamente por internet sin créditos y sirve incluso de referencia para este conflicto en la popular Wikipedia. La imagen [fig 6.5]⁶³ se encuentra recogida en una colección privada norteamericana como parte de un lote de 14 positivos montados sobre soporte secundario que el historiador de la fotografía Keith McElroy ha relacionado con el fotógrafo V. L. Richardson, quien colaboró con su compatriota Henry de Witt Moulton, a quien quizá se podría también atribuir. El Dr McElroy detalla que existen dos positivos en este lote que no aparecen en *Rays of Sunshine from South America* y que parecen haber sido realizadas en fecha más tardía; en sus soportes secundarios una anotación a mano específica que se trata de soldados españoles.⁶⁴

Entonces, ¿tomó Castro esta imagen? ¿Es posible que Rafael Castro también colaborara en esta ocasión con locales, en este caso Henry de Witt Moulton y su compatriota y colega V. L. Richardson, como había ocurrido en California con Edward Vischer? ¿O se trata una vez más de la adquisición de una imagen local por parte del fotógrafo de la comisión cuya acreditación se pierde? ¿Es posible que Rafael Castro realizara allí exclusivamente dibujos, hoy perdidos pero de los que nos da noticia *El Museo Universal*? El estilo de las imágenes parece apuntar a los fotógrafos norteamericanos: es técnicamente notable, y su puesta en escena aunque informal y natural como deseaba Castro esta “fabricada”. Con todo, la imagen recuerda a composiciones pictóricas, lo que apuntaría a Castro. La documentación existente sugiere que la imagen es obra de Castro, mientras los fotógrafos norteamericanos visitaron las islas (donde realizaron un amplio reportaje), pero en un momento anterior a la ocupación española.

Lógicamente, la tecnología de la época impedía realizar imágenes instantáneas, por lo que las fotografías bélicas solían recoger momentos anteriores o posteriores a la batalla, o la vida cotidiana en el frente. En ocasiones estas fotografías estaban destinadas a servir como apuntes para la realización de otras obras, como es el caso de las tomadas por Roger Fenton durante la Guerra de Crimea; la firma Thomas Agnew & Co. esperaba que las imágenes topográficas y los retratos sirvieran de base para el trabajo del pintor Thomas Barker⁶⁵. Pero lo cierto es que se produjo una cosecha de nuevas imágenes

⁶³ Colección fotográfica del Dr Keith McElroy, Tucson (Arizona, EEUU). Deseo agradecer expresamente al Dr McElroy la cortesía en la reproducción de esta imagen.

⁶⁴ KEITH MCELROY, “Henry de Witt Moulton: Rays of Sunshine from South America”, *History of Photography* vol. 8, n. 1 (1984): 14.

⁶⁵ THIERRY GERVAIS, “Witness to War: The Uses of Photography in the Illustrated Press, 1855-1904”, *Journal of Visual Culture*, vol. 9, n. 3 (2010): 372.

bélicas, como los campos sembrados de balas de cañón o de soldados muertos, que dieron una nueva perspectiva de la guerra. Una mirada atenta descubre que esta nueva iconografía alejada de la tradicional imagen gloriosa del conflicto bélico es también común al dibujo⁶⁶ e incluso a la crónica, tal y como demuestra el conocido trabajo de William Howard Russell, corresponsal de *The Times*. De hecho, esta visión cotidiana y apocalíptica aparece incluso en cartas privadas que con frecuencia fueron también publicadas en prensa⁶⁷. Lo que ocurre es que es la propia sociedad de la época la que cambia; al ascenso de las clases medias los artistas responden con imágenes que promueven la igualdad; la sociedad británica expresa así por primera vez una alta estima por los soldados rasos e interés por la cara horrible y dolorosa de la guerra⁶⁸. Considerado hoy el primer fotógrafo de guerra, Roger Fenton fue uno de los más célebres de su época y el más recordado en el contexto de este enfrentamiento. Las imágenes de Fenton presentaron el lado más amable del conflicto bélico, cuyo dramatismo quedó reflejado en su correspondencia personal, posiblemente debido a que tras el proyecto se escondía el patronazgo de la corona británica. Otros fotógrafos como Felice Beato y James Robertson dejaron sin duda una imagen más dramática del conflicto, pero sus impresionantes imágenes no alcanzaron tan amplia circulación a través de exposiciones y de la prensa.

En el contexto español, destaca sin duda Pedro Antonio de Alarcón. Alarcón había cubierto el conflicto bélico para *El Museo Universal*, lo que daría origen al célebre *Diario de un testigo de la Guerra de África* (Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig Editores, 1859). La existencia de fotografías en formato *carte de visite* de la serie “Galería de los Contemporáneos” de Rafael Castro en la colección fotográfica de Alarcón⁶⁹ sugiere, dada su rareza, que ambos hombres posiblemente se conocían personalmente, lo que reforzaría aún más la posibilidad de que el fotógrafo español estuviese familiarizado con la obra del granadino. Con todo, la simple celebridad de este trabajo explicaría que el fotógrafo de la expedición estuviera familiarizado con el *Diario*. Se encuentra bien documentada la colaboración entre el fotógrafo malagueño de origen napolitano Enrique Facio y Alarcón, si bien el escritor terminaría trabajando con el dibujante francés Charles

⁶⁶ GERVAIS, “Witness to War: The Uses of Photography in the Illustrated Press, 1855-1904”, 375.

⁶⁷ STEFANIE MARKOVITS, “Rushing into Prints: ‘Participatory Journalism’ during the Crimean War”, *Victorian Studies*, vol. 50, n. 4 (2008): 559-586.

⁶⁸ MATHEW LALUMIA, “Realism and Anti-Aristocratic Sentiment in Victorian Depictions of the Crimean War”, *Victorian Studies*, vol. 27, n. 1 (1983): 26, 51.

⁶⁹ Véase FERNANDO J. MARTÍNEZ, “El retrato grabado y la difusión de la imagen en los comienzos de la fotografía”, y JUAN ANTONIO YEVES ANDRÉS, “Catálogo”, en YEVES ANDRÉS ed y coord, *Una imagen para la memoria*, 111-118 y 252-253.

de Yriarte⁷⁰. En su obra se reproduce grabados a partir de fotografías y de dibujos; la obra de Facio parece limitada (debido a problemas técnicos de los que existen referencias documentales) y se remite a retratos, tipos, vistas urbanas y de las tierras de África, mientras que los croquis de Yriarte captan otras múltiples facetas de la campaña como las batallas. En esta obra existen imágenes de todo tipo, siendo muy numerosos los retratos de los altos mandos, frecuentemente representados en forma de retratos ecuestres henchidos de dignidad, las vistas, paisajes, escenas de guerra, entradas triunfales, condecoraciones, tipos humanos, y así un largo etc.

Si damos por cierto el pie del grabado en *El Museo Universal*⁷¹, la imagen de los soldados españoles en las Islas de Chincha trata de captar un día excepcional, el 28 de julio día del aniversario de la independencia del Perú; sin embargo, el ataque a las tropas españolas no llega a producirse⁷², lo que aparentemente permite al fotógrafo hacer uso de su cámara y mostrar a unas tropas relajadas y en actitud informal. Se escoge mostrar a los soldados de una manera realista y cotidiana; como en el caso de Alarcón, parece buscar “...lo que no dice la historia, ni refieren los partes, ni adivinan los periódicos: la historia privada, profana, particular de la guerra...”⁷³. Sin embargo, mucho más que el granadino y su equipo de artistas, el fotógrafo elige realmente una imagen prosaica alejada de cualquier representación heroica tradicional. La búsqueda de la verdad desnuda es un rasgo distintivo en la obra de Castro. Sólo a través de la palabra, como se ha visto anteriormente, logra el fotógrafo madrileño transmitir a sus lectores los acontecimientos más notables de aquel día y prestar heroísmo a todos los protagonistas del conflicto, a las tropas y muy especialmente su general, Luis Hernández Pinzón. En este sentido no difiere de Alarcón, que hace uso de la palabra para presentar otro magnífico retrato de los protagonistas de la Guerra de África.⁷⁴ Fuera o no Rafael Castro el autor de esta imagen fotográfica, lo cierto es que posiblemente fue quien la escogió según sus propios gustos para representar ante la sociedad española las noticias sobre aquella contienda.

⁷⁰ Para la obra de Facio, véase: JUAN ANTONIO FERNÁNDEZ RIVERO, “La fotografía militar en la Guerra de África: Enrique Facio.” En *Ceuta y la Guerra de África de 1859-1860, XII Jornadas de la Historia de Ceuta* (Ceuta: Instituto de Estudios Ceutíes, 2009), 459-492.

⁷¹ [RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ?], [Bernardo?] Rico (grabado), F. [Federico] Ruiz (dibujo) “Islas de Chincha.- La infantería de marina española en la plaza de la Iglesia Matriz el 28 de julio último, aguardando el ataque de los peruanos (de fotografía)” *El Museo Universal*, 16 de octubre de 1864, 332.

⁷² CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas: Islas de Chincha, a bordo de la *Covadonga*, Julio 27 de 1864”, 315.

⁷³ DE ALARCÓN, *Diario de un testigo de la Guerra de África*, IV.

⁷⁴ Así, Pedro Antonio de Alarcón dice por ejemplo de Leopoldo O'Donnell: “No lo ocultaré: jamás hombre público me ha parecido más digno de consideración que el conde de Lucena en aquel instante. No soy su adepto; pero aunque hubiera sido su enemigo más encarnizado me habría infundido este mismo sentimiento el reflexionar, como reflexioné, en el enorme peso que gravitaba sobre aquel hombre, en la inmensa responsabilidad que había contraído a los ojos de España, de Europa y del mundo entero...”. DE ALARCÓN, *Diario de un testigo de la Guerra de África*, 15.

La fotografía es sin duda un posado según se desprende de la ausencia de figuras en movimiento debido a la larga exposición, lo que sugiere una estrecha colaboración por parte de las tropas con el autor/autores de la fotografía. En este sentido, se trataría de una imagen excepcional que recuerda muy especialmente la obra de Charles Clifford. Esta estrecha colaboración sugiere también una sintonía de intereses entre fotógrafo y Marina, fuera quien fuera el autor de la imagen. La fácil situación de las tropas se ve reforzada, sin duda, por la presencia de la goleta *Covadonga*, que era conocida por los lectores de la época gracias a los múltiples grabados que de ella se publicaron, incluso en *El Museo Universal*⁷⁵. Todo ello posiblemente contribuyó a la construcción de una fotografía que resultaría enormemente elocuente en su época como testimonio histórico y que, a pesar de su realismo, podía funcionar de manera efectiva como imagen de propaganda. La imagen transmite un sentimiento de confianza por parte de las tropas españolas. En actitud relajada aunque un tanto retadora, los soldados llevan consigo sus fusiles pero lejos de marciales no se encuentran en formación y a la espera de ser atacados en sus posiciones sino charlando relajadamente en pequeños grupos, en ocasiones apoyados sobre compañeros, armas o columnas. Todo parece reflejar un comentario del comisionado: "...será vana mi esperanza a pesar de tanto ardor bélico como demuestran todos estos americanos. A todo se puede decir aquello de perro ladrador, etc etc..."⁷⁶. Uno de los soldados se encuentra acompañado de un perro (posiblemente el de uno de los buques españoles) y en primer plano también parece vislumbrarse la figura de algunos civiles con sombrero y bastón. La imagen resulta espontánea y natural, a pesar del posado. ¿Se trataría realmente de una imagen tomada aquel día, o de una imagen de las tropas españolas en las islas a la que Castro dio sentido a través del pie de foto y de su texto convirtiéndola en una potente imagen de propaganda?

En cierto modo, esta fotografía también se aleja de otras imágenes bélicas de la época de Roger Fenton en Crimea o Mathew Brady en la Guerra Civil Americana, en las que abundan los retratos de oficiales que posan en sus campamentos de manera formal o se presentan en escenas más o menos teatrales, como era habitual en la fotografía de la época. Con todo, se asemeja a otras fotografías menos conocidas de estos fotógrafos bélicos [fig 6.6]. Asimismo, el autor de esta fotografía de las islas de Chincha, que explora

⁷⁵ El mismo Rafael Castro remite un dibujo de la *Covadonga*, que es publicado por *El Museo Universal* en abril de 1864. Véase: RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ (dibujo), Gastón (grabado), F. [Federico] Ruiz (dibujo) "La goleta *Covadonga* de la Expedición al Pacífico en el río Guayaquil (dibujo remitido por el Sr Castro)", *El Museo Universal*, 17 de abril de 1864, 124.

⁷⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Cartas no científicas: Islas de Chincha, a bordo de la *Covadonga*, Julio 27 de 1864", 315-316.

una representación dinámica, se asemeja en su planteamiento a las fórmulas de los dibujantes o “artistas especiales” que se desplazaban al frente. Véase por ejemplo la similitud entre esta imagen y la de “El boquete de Anghera” o “El general O’Donnell da la cruz de San Fernando al conde D’ Eu” [figs 6.7 y 6.8] en *Diario de un testigo de la Guerra de África*⁷⁷. En cualquier caso, el autor compone detalladamente la escena pero elude toda representación artificial y trata de presentar una imagen dinámica y realista de los hechos. En cierto modo, también existe un paralelismo con la pintura. Existen juegos de miradas entre varios de los personajes y el creador de la imagen que recuerdan algunas grandes composiciones de la pintura española. Asimismo, esta composición se asemeja a un cuadro de historia en el que se desea dejar testimonio del rostro de los protagonistas, o por mejor decir un retrato colectivo en el que se utiliza una composición histórica como excusa, y en la que los modelos posan en diferentes actitudes para dotar de dinamismo a la escena. En este sentido, la imagen trae a la memoria composiciones como la de *Los poetas contemporáneos* o *Ventura de la Vega leyendo una obra a los actores del Teatro del Príncipe*, ambos de Antonio María Esquivel (1846), o muy posteriormente el *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las Playas de Málaga* de Antonio de Gisbert (1887-88).

Entre las imágenes publicadas el 16 de octubre por *El Museo Universal* se encuentra también el grabado “Islas de Chincha.-Carro y cargadores de guano”, también grabada y dibujada por los colaboradores habituales Bernardo Rico y Federico Ruiz. Se trata de una imagen muy clásica de las islas, en la que se recoge la extracción y depósito del guano y el transporte de la mercancía, según se deduce de un buque en el horizonte, a la derecha [fig 6.9]. Existen muchas imágenes similares, incluso por parte del propio Henry de Witt Moulton, pero el grabado parece estrechamente relacionado con una imagen muy utilizada en la época. Ésta aparece aparentemente publicada por primera vez en *The Illustrated London News*⁷⁸ el 21 de febrero de 1861; aunque sin créditos, el texto explica que las ilustraciones se han grabado a partir de una colección de fotografías en posesión de un tal Mr Rucker de la empresa Rucker, Offor & Co [fig 6.10]. Una imagen muy similar es utilizada por el mismo *El Museo Universal* con motivo de la publicación de su artículo sobre el guano de Melitón Atienza⁷⁹. En 1869 otra versión, también

⁷⁷ ANÓNIMO (cróquis), F. [FEDERICO] RUIZ (dibujo), “El boquete de Anghera”, en DE ALARCÓN, *Diario de un testigo de la Guerra de África*, 20.

⁷⁸ ANÓNIMO, “The Chincha Islands”, *The Illustrated London News*, 21 February 1863, 200-201.

⁷⁹ [ATIENZA Y SIRVENT], “El guano”, 203-205.

ligeramente distinta, aparece en una obra del científico Louis Laurent Simonin a partir de un dibujo de Alphonse de Neuville⁸⁰.

La colección de Marcos Jiménez de la Espada incluye tres imágenes de las Islas de Chincha, ABGH000/126/539, ABGH000/126/540 y ABGH000/124/490. Las dos primeras fotografías son vistas panorámicas de las islas mientras la tercera reproduce una montaña de extracción de guano. No se sabe nada sobre la autoría de las imágenes, aparecen montadas sobre soporte secundario, con título manuscrito, y no se conserva su negativo. La imagen ABGH000/126/540, que constituye una falsa panorámica (dos fotografías unidas y cortadas en formato panorámico), y que aparece montada sobre soporte secundario bajo el título manuscrito “Perú, Islas de Chincha”, es también una de las imágenes reproducidas por *The Illustrated London News* a partir de unas fotografías sin créditos. La revista británica también utiliza algunas imágenes que parecen idénticas a otras de *Rays of Sunshine from South America*, lo que nos remitiría a Henry de Witt Moulton y su colega V.L. Richardson. Resulta significativo pensar que, como ocurre hoy en día con las fotografías de agencia, las mismas imágenes se repetían sin cesar en todos los lugares del mundo a través de la prensa contribuyendo así a la formación de una iconografía común transnacional. Unos fondos del Museo de Historia Natural de Nueva York confirman que algunas imágenes (muchas veces a través de copias) tuvieron una enorme difusión, en este caso algunas de las de Moulton y Richardson [fig. 6. 11].

La última imagen que aparece reproducida en *El Museo Universal* del 16 de octubre de 1864, “Islas de Chincha.- Isla del Norte” [véase fig 6.9], una vista panorámica de la pequeña ciudad sobre el acantilado y varias barcas cerca de su orilla, no aparece acreditada ni se ha encontrado en ningún otro repertorio. Puesto que el texto de la revista especifica que los grabados proceden “de fotografías y dibujos”, y teniendo en cuenta que la imagen anterior aparece reproducida en *El Museo Universal* en un formato más amplio y con más detalles que los dibujos publicados por *The Illustrated London News*, la propia revista y por Simonin, todo parece apuntar a que el carro y los cargadores de guano posiblemente fueron dibujados a partir de la fotografía original, mientras que la vista de la isla del norte partió de un dibujo. Es posible que este dibujo fuera obra de Castro, pero dado el vacío documental existente esta afirmación es hoy por hoy una mera conjetura.

Una última imagen, publicada por *El Museo Universal* el 13 de noviembre de 1864 [fig 6.12] da por concluidas la información gráfica sobre las Islas de Chincha, al menos

⁸⁰ Véase: <http://www.gettyimages.es/detail/ilustraci%C3%B3n/dumping-guano-from-wagon-drawing-by-alphonse-de-gr%C3%A1fico-de-stock/700723103>

en relación a Rafael Castro y sus crónicas. La imagen, que representa una vista urbana, acompaña otro texto del comisionado titulado “Guayaquil y el guano del Perú” que parece complementario pero ajeno al resto de la serie. En palabras del fotógrafo, escribe este artículo pues “... nada nuevo puedo decir de nuestros sucesos en las Islas de Chincha...”⁸¹. El artículo expone los orígenes de los abonos y en concreto del guano, explica su composición, tipología, localización en el Perú, e incluso precios. Tan completo texto, sin embargo, ha sido extraído de la obra del célebre naturalista, anticuario y político peruano Mariano Eduardo de Rivero y Ustáriz, y aparece reproducido sin créditos.⁸² La imagen tampoco es original de Rafael Castro, tal y como parece probar su publicación en *Rays of Sunshine from South America*, en la que aparece atribuida a Henry de Witt Moulton [fig 6.13]. Una vez más, nos encontramos ante un ejemplo de uso y apropiación de otros trabajos, bien por parte del fotógrafo (o de *El Museo Universal*).

Es posible que las imágenes de Moulton y Richardson fueran las mejores y más recientes a disposición del fotógrafo y, de hecho, se utilizaron en varios contextos. Como posiblemente se recordará, existen algunas imágenes representativas de Perú procedentes de este libro que sí aparecen en las colecciones del Pacífico. Nos referimos a *Estatua de Colón* (ACN001/017/337) y *Penitenciaría de Lima* (ACN001/016/335), ambas montadas en soporte secundario con sello seco de la Sociedad Fotográfica de Lima. Ello sugiere que estas imágenes no fueron adquiridas directamente a los fotógrafos norteamericanos, sino a través de la Sociedad Fotográfica de Lima, que quizá podía ejercer como comercializador de la obra de varios fotógrafos, como Alexander Gardner haría más tarde en *Rays of Sunshine from South America* en los Estados Unidos. De hecho, como ya hemos visto en el capítulo relativo a Ecuador, las fotos de V.L. Richardson también podían adquirirse a través de Ricardo Villalba, fotógrafo de Arequipa.

Para explicar la ausencia de un mayor número de imágenes del comisionado, bien documentales o bien de propaganda, se podría barajar la posibilidad de que el auténtico objetivo del viaje de Rafael Castro no fuera tomar fotografías sino escribir. Quizá por esta razón la narración del viaje es tan minuciosa y deja claro que se trata de una experiencia de primera mano. Las crónicas son de hecho más elocuentes en lo que respecta a la narración de los hechos, y explotan el sentido heroico de la guerra fomentando el patriotismo, tal y como se ha podido ver anteriormente. Si para Rafael Castro estas

⁸¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas: Islas de Chincha, a bordo de la goleta *Nuestra Señora de Covadonga*, agosto 8 de 1864”, 365.

⁸² MARIANO EDUARDO DE RIVERO, *Memoria sobre el guano de pájaros y su uso en el Perú* (Lima: J. Ross, 1827), 5-8.

crónicas eran toda una oportunidad profesional, también podían servir para influir enormemente sobre la opinión pública, un hecho que no pasó desapercibido para Pinzón. Conforme a la correspondencia que se conserva, el general informa al Ministro de Marina el 25 de junio de que el gobierno del Perú

*... a pesar de mi conducta pacífica respecto al comercio y súbditos peruanos... no cesan en su sistema de hostilidad pasiva por cuantos medios se le alcanzan: no permiten el abastecimiento de las islas... y aún se dice que no permitirán que los vapores paquetes toquen en el inmediato puerto de Pisco para impedir comuniquemos con él. No he tenido aún noticias de Lima por las que pueda deducir el efecto que ha producido en el espíritu público la noticia de la llegada de carbón a estas islas, pero supongo con fundamento que ha sido la destrucción total de las esperanzas que tenían concebidas y tal vez este incidente conduzca al gobierno a proponer una transacción*⁸³

Así pues, las noticias de lo que ocurría en las islas tenían un fuerte impacto, estimaba el general, sobre la opinión pública y sobre la propia marcha de las negociaciones oficiales. Por tanto, es posible pensar que Luis Hernández Pinzón fuera consciente de la importancia que las crónicas de Rafael Castro podían tener en todo aquel embrollado asunto y le hiciera llamar fundamentalmente para que trasladara una imagen positiva de las tropas españolas a la opinión pública, tanto en España como en territorio americano. En otro lugar también menciona el general las noticias, esta vez específicamente en la prensa, valorando su importancia y su impacto emocional:

*... No he remitido ni un solo periódico de los publicados después de este acontecimiento porque creo que ya varios españoles lo han hecho. Por mi parte no los leo, es su lenguaje tan indigno e impropio de personas que en algo se estiman que al ver sus ataques no sólo a mi persona sino a otras mucho más elevadas sólo inspiran el más profundo disgusto y desprecio...*⁸⁴

Es necesario aclarar que las noticias no aparecieron en *El Museo Universal* hasta mucho tiempo después. Rafael Castro informa a sus lectores de la ocupación de las islas

⁸³ HERNÁNDEZ PINZÓN al Ministro de Marina, El comandante de la Escuadra da noticia de la marcha de las negociaciones", en MUSEO NAVAL DE MADRID, *Documentos relativos a la Campaña del Pacífico (1863-1867)*, III, 52-53.

⁸⁴ HERNÁNDEZ PINZÓN al Ministro de Marina, El comandante de la Escuadra da noticia de la marcha de las negociaciones", en MUSEO NAVAL DE MADRID, *Documentos relativos a la Campaña del Pacífico (1863-1867)*, III, 53.

y de las reacciones que este hecho había suscitado en América a finales de mayo, pero sus crónicas no fueron publicadas hasta el 31 de julio; visita las Islas de Chincha entre el 17 de julio y el 12 de agosto, y sus noticias aparecen en la revista el 2 y el 9 de octubre respectivamente. En otras palabras, cuando las crónicas fueron finalmente publicadas por *El Museo Universal*, los acontecimientos posiblemente no podían ser ya considerados de rigurosa actualidad. Posiblemente tan larga espera incluyera un largo proceso de estudio por parte de los censores, muy activos en aquella época. Con todo, estas crónicas sobre la guerra dotaban de un enorme prestigio tanto a Rafael Castro como a la propia *El Museo Universal*, que también había cubierto con enorme éxito la Guerra de África, al tiempo que ayudaban a Luis Hernández Pinzón en su búsqueda del favor de la opinión pública, especialmente después de sus errores.

Una última crónica, con fecha de publicación 14 de diciembre de 1864, describe pormenorizadamente el viaje desde las Islas de Chincha hasta Guayaquil. El artículo no incluye ninguna imagen. En realidad el objetivo del comisionado es, una vez más, presentar al enemigo desde la peor perspectiva posible. Así, describe de la siguiente manera las tropas con las que entra casualmente en contacto:

... vimos embarcar 300 soldados, pobres indios arrancados de sus montañas, que llenos de miedo al nuevo elemento al que iban a ser confiados no se atrevían a saltar de las lanchas al vapor sino a merced de los empellones de los marineros ingleses y a las voces de “chuta, chuta” de los encargados de embarcarlos advirtiéndoles que estos infelices indios ni entendían el idioma castellano ni podían moverse dentro de sus enormes pantalones rojos, hechos sin duda para talla de granadero⁸⁵, y que tenían que doblárselos en términos que el doblar les llegaba a la rodilla. Los zapatos no los podían resistir y los llevaban en la mano; en las chaquetas azules con que cubrían el cuerpo cabrían en cada una seis, así como las diminutas gorras de cuartel tenían que sujetárselas con pañuelos a modo de barboquejos⁸⁶, con lo que parecían estar todos sufriendo fluxión de boca...⁸⁷

El aspecto ridículo de este ejército improvisado es aún más destacado por el comisionado cuando comenta su componente racial y su nivel de desarrollo:

⁸⁵ Los granaderos eran soldados de elevada estatura que formaban parte de la cabeza del regimiento.

⁸⁶ Usualmente “barboquejo”, cinta o correa que sujeta una prenda de cabeza por debajo de la barbilla. Ver “Barboquejo”, RAE, consultado el 8 de agosto de 2017, <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=53bQ97U>

⁸⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas: Guayaquil 1º de septiembre de 1864”, 398-399.

... Todo esto unido a sus rojizos y mal configurados rostros presentaba el aspecto más triste y ridículo que pudiera imaginarse.

Únase también a esto la necesidad de llevar a sus mujeres, a quienes llaman “rabonas”, especie de cantineras, indias por supuesto, y sucias y desgreñadas de tal manera que se experimenta al mirarlas una indescriptible repugnancia y una compasión desconsoladora al considerar que hay seres en el mundo en tal estado de abyección...⁸⁸

Esta triste estampa de las tropas contrasta con la de los militares de alto rango, que sin embargo también ridiculiza:

... entraron después los oficiales dándose más tono que bajáes de tres colas⁸⁹, arrastrando luengos sables [...] todos ellos tenían apellidos españoles por supuesto, demostrando ser hijos de los “invasores, opresores y bárbaros” ...⁹⁰

Más tarde concluye:

... A esto se reducen todas las hostilidades peruanas: monitor⁹¹, blindajes, máquinas infernales, grandes aprestos de guerra, todo ello palabrería de saca-dineros y engaña-chiquillos. Ni el monitor sirve ni sirve nada, como nada vale en el Perú si no es la naturaleza, porque se la dio Dios, y las mujeres, porque las llevaron los españoles...⁹²

Para el comisionado, el Perú es un país subdesarrollado en el que todo signo de modernidad es mero espejismo y espectáculo.

⁸⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas: Guayaquil 1º de septiembre de 1864”, 399.

⁸⁹ “... Esas colas, llamadas entre ellos `tug`, son unas colas de caballo que llevan los bajáes a manera de estandartes al frente de sus tropas y cuyo número es el distintivo de su dignidad [...] Los de tres colas son los grandes del imperio. -¿Y si te dijera que también hay españoles bajáes de tres colas? – Señor, de algunos tengo yo noticia, y no porque lleven colas... sino por el modo y manera que tienen de mandar, y estos sería bueno que nos los descolara cuanto antes el hermano BALDOMERO [Espartero], porque no está bien visto ni puesto en el orden que la España constitucional estén algunos obrando como los bajás de la Turquía...”. En: [MODESTO LAFUENTE], “Pelegrín a Ibrahím”, *Fray Gerundio, periódico satírico de política y costumbres*, 20 de octubre de 1840, 98. Consultado el 8 de agosto de 2017, https://books.google.es/books?id=L_RDAQAAMAAJ&pg=PA98&pg=PA98&dq=bajaes+de+tres+colas&source=bl&ots=CsGop3diGg&sig=w57lwypXnDFDkeDUUjwojlpNCis&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwie3PDRtsfVAhWFZiAKHUwuDe4Q6AEIQTAl#v=onepage&q=bajaes%20de%20tres%20colas&f=false

⁹⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas: Guayaquil 1º de septiembre de 1864”, 399.

⁹¹ El monitor fue un tipo de barco de guerra blindado equipado con una torreta en la que se disponía una pieza de artillería pesada. Fueron empleados desde la década de 1860 y su nombre deriva del original *USS Monitor*.

⁹² CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas: Guayaquil 1º de septiembre de 1864”, 399.

Conclusiones

La Expedición del Pacífico fue concebida como un proyecto que buscaba crear una imagen de prestigio y una base sobre la que construir nuevas relaciones de amistad entre España y sus antiguas colonias. Los sucesos de Talambó, sin embargo, precipitaron de una manera un tanto fortuita un conflicto de grandes proporciones que desembocaría en la denominada “Guerra del Pacífico”. Luis Hernández Pinzón, aconsejado por el comisario especial Eusebio de Salazar y Mazarredo, tomó la decisión de ocupar las Islas de Chincha “en prenda” cuando, según las instrucciones del gobierno español, se pretendía por el contrario agotar las negociaciones por vía diplomática. La importancia del guano como fertilizante y la de los excepcionales yacimientos de las Islas de Chincha era conocida por la sociedad europea, tal y como demuestran los artículos publicados por *The Illustrated London News* y por *El Museo Universal* en 1863. Si bien el guano no era fundamental para la agricultura española del momento, la masiva exportación del fertilizante permitía al Perú honrar su deuda, lo que posiblemente explica la idea de tomar las islas para ejercer presión. Con todo, las tropas españolas no interrumpieron el comercio del guano. La Comisión Científica del Pacífico fue disuelta por el general con motivo de la entrada en acción de los buques de la Escuadra.

Si bien los comisionados decidieron esperar órdenes por parte del Ministerio de Fomento, Rafael Castro aceptó regresar a España, lo que el presidente de la comisión comunicó el 1 de mayo. Existen antecedentes de la intención de disolver esta expedición desde octubre de 1863. En su primera carta el fotógrafo escribió de manera elocuente sobre la tensión que se vivía en las tierras bañadas por el Pacífico después de la toma de las Islas de Chincha, lo que posiblemente marcó el inicio de su trabajo como reportero de guerra y propagandista. De hecho, toda esta serie periodística a excepción de uno de los artículos, sobre el guano del Perú, aparece bajo la denominación “Cartas no científicas”, lo que resulta elocuente de por sí y establece límites entre el proyecto expedicionario y el personal como articulista de *El Museo Universal*. Este primer artículo, que hace uso de un poderoso lenguaje de los sentimientos con el que “mover las emociones”, refleja el fracaso del proyecto expedicionario y separa definitivamente los mundos europeo y americano.

Rafael Castro, que había colaborado en varias ocasiones con los militares, mantuvo a pesar de las dificultades las buenas relaciones con Pinzón, que autorizó personalmente su visita a las islas guaneras. En este punto la documentación resulta

confusa y no es posible saber si la visita se realizó por iniciativa del comisionado o del oficial. Lo que sí resulta evidente, sin embargo, es que se perseguía un objetivo y existía una sintonía de intereses entre el comisionado, *El Museo Universal* y el propio Pinzón. Mientras el comisionado y la revista mantenían su prestigio con este reportaje bélico por entregas, Pinzón era muy consciente, a juzgar por la documentación que se conserva, del enorme poder que ejercía la prensa sobre la opinión pública e incluso sobre la marcha de las negociaciones diplomáticas. Consciente de los problemas de aquella ocupación realizada casi por error, y tal y como era tradicional en toda campaña militar, posiblemente buscó a través del trabajo de Castro el apoyo que necesitaba. A todas luces, este trabajo parece ser el de escribir para la prensa, y no el de realizar imágenes.

Tras la narración detallada del viaje destaca una tercera crónica, relativa a las islas, en la que el comisionado elabora un completo texto de propaganda en el que ensalza especialmente a Luis Hernández Pinzón y su buena gestión de la ocupación. El texto va acompañado de una imagen de la casa del gobierno, muy similar a otra publicada por el fotógrafo norteamericano Henry de Witt Moulton en su libro fotográfico *Rays of Sunshine from South America*, editado por Alexander Gardner en Washington DC en 1865. Pero la imagen más interesante se corresponde, precisamente, a las tropas de ocupación, que son mostradas en actitud relajada. La imagen apareció publicada en un número inmediatamente posterior con un editorial del director de la revista que subraya el valor documental de las fotografías. Esta rara imagen, de la que se conserva una copia en una colección norteamericana relativa al Perú, muestra a las tropas españolas en el corazón de la población más importante de las islas y próximas a la goleta *Covadonga*. Si bien se trata de un posado dada la escasa sensibilidad del colodión húmedo y el uso de aperturas de diafragma pequeñas, esta imagen perfectamente compuesta rebosa una naturalidad rara para la fotografía de la época. La atribución de esta fotografía a Rafael Castro se basa en su presencia documentada en las islas durante aquellos días. La presencia de fotógrafos norteamericanos durante aquellos días en el campo de operaciones, bien Moulton o su socio V. L. Richardson, posiblemente hubiera suscitado preocupación por parte de las autoridades españolas; sin embargo, no existe huella documental alguna de su presencia. Con todo, la depurada técnica y el estilo recuerdan más la obra de los norteamericanos que la del propio Castro, que de hecho adquirió, posiblemente a través de la Sociedad Fotográfica de Lima, algunas imágenes más de estos operadores. Bien es cierto que la (aparente) naturalidad de la imagen es del gusto de Castro, siempre en busca de la verdad sin artificio. De ser así, es posible que se tratara de una imagen de las tropas que Castro,

a través de un escogido pie de foto y un texto contextualizara de manera que funcionara como una potente imagen de propaganda en la que en cierto modo se menosprecia al enemigo, igual que en sus textos. Pero en realidad en este punto, todo son conjeturas... La imagen también puede ser obra de Rafael Castro y haber incluso constituido una colaboración entre el fotógrafo español y los norteamericanos, como ya había ocurrido en California con Edward Vischer.

La imagen es ajena a la visión heroica de la guerra que se había utilizado tradicionalmente en la pintura. Sin embargo, es evidente la semejanza entre la imagen y algunos cuadros de historia del mismo periodo en los que se busca, fundamentalmente, recoger el rostro de los protagonistas de los hechos. Participa de la búsqueda de una nueva imagen de la guerra que es especialmente evidente en la fotografía de la época. Con todo, la imagen destacaría entre las fotografías de la Guerra de Crimea, la Guerra Civil Americana o incluso la Guerra de África por su perspectiva natural, realista e incluso prosaica que recuerda algunos apuntes de los dibujantes o “artistas especiales” destacados en el frente, lo que posiblemente llamó la atención de Castro.

El Museo Universal se servirá también de imágenes comerciales, algunas de ellas enviadas por el comisionado, así como otras posiblemente parte de un stock comercializado internacionalmente dada su presencia en otras publicaciones a lo largo de varios años. Es posible que una de las vistas fuera realizada a partir de un dibujo, quizá uno de los que realizó Castro, hoy perdidos. Las tres imágenes adquiridas por Marcos Jiménez de la Espada son también de origen comercial y al menos en un caso también fueron utilizadas en la época por *The Illustrated London News*. Es interesante observar cómo afloran las mismas imágenes en diferentes medios durante varios años, lo que sin duda nos remite a un “hambre de imágenes” que ya se ha observado en el periodo pero también a la construcción de una iconografía transnacional que ha dejado rastro en varios fondos. Algunas imágenes son fácilmente atribuibles al fotógrafo norteamericano Henry de Witt Moulton y a su compañero Villroy L. Richardson; como se recordará, no se trata de un hecho excepcional pues existen otros ejemplos en el *corpus* relativo al Perú.

De la misma manera que *El Museo Universal* utiliza fotografías ajenas sin créditos, lo que no resulta excepcional en el contexto de la prensa de la época, también publica un texto del naturalista, anticuario y político peruano Mariano Eduardo de Rivero y Ustáriz. El texto, firmado por Rafael Castro, no fue publicado bajo la denominación “Cartas no científicas” y sirve para complementar la información sobre las islas guaneras, de las que ya se había publicado un extenso y magnífico artículo un año antes de Melitón

Atienza y Sirvent. Sin duda las islas eran bien conocidas por la sociedad de la época, como también atestigua el artículo coetáneo de *The Illustrated London News*.

Una última crónica, esta vez sin ilustraciones, permite al comisionado presentar al enemigo desde la peor perspectiva posible. La narración del viaje está llena de anécdotas e ilustra el peligro al que los comisionados estuvieron sometidos durante aquellos días. Los detalles de toda la narración contribuyen sin duda a prestarle veracidad y valor a todas las crónicas del fotógrafo. La crónica sirve especialmente para presentar una imagen ridícula del enemigo no exenta de cierto sentido del humor. Como en el caso español se habla de las tropas, en este caso indígenas descalzos y vestidos de manera ridícula acompañados de sus mujeres cantineras, y de los altos mandos, aquí con grotescos aires de superioridad y relucientes sables, no menos risibles que los anteriores.

... *Por las noches, además de las luces de gas, suele iluminarse el lago [del Central Park de Nueva York] con luz eléctrica o de calcio y con gran número de faroles de colores, que prestan un aspecto mágico y encantador a esta escena...*¹

Rafael Castro y Ordóñez, *El Museo Universal*

Capítulo 7

Impresiones de un viaje por los Estados Unidos

Introducción

Los tres artículos de Rafael Castro y Ordóñez sobre Nueva York y las ilustraciones sobre la ciudad y el puente colgante sobre el Niágara aparecieron tiempo después de su regreso a Madrid. Como en el caso de las cartas e imágenes de las Islas de Chincha, para las que colaboró con el almirante Luis Hernández Pinzón, se trata de una faceta singular del trabajo del comisionado. De hecho, se podría decir que se trata del trabajo más personal de Rafael Castro puesto que no actuaba ya como comisionado ni tampoco como colaborador de la Marina sino, simplemente, como cronista de *El Museo Universal*. La visita a Nueva York se hizo, posiblemente, por razones personales.

La Expedición había contado desde el principio con una proyectada visita a California,² donde posiblemente el objetivo era mostrar el pabellón español y así la existencia de un país fuerte y modernizado. Estados Unidos era considerado por aquellos años una amenaza para la independencia de las repúblicas americanas y las todavía existentes colonias españolas de Cuba y Puerto Rico. Tras un primer contacto con el gigante norteamericano a través de su visita a los nuevos territorios de California, Rafael Castro describe Nueva York.

¹ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, "El Parque Central de Nueva York", *El Museo Universal*, 23 de abril de 1865, 133.

² MILLER, *For Science and National Glory: The Spanish Scientific Expedition to America, 1862-1866*, 95.

Sus cartas se centran en la descripción del Fifth Avenue Hotel, las costumbres de la sociedad neoyorquina y el entonces recién construido Central Park. Las ilustraciones tratan varios temas, relacionados directamente o no con las crónicas, y parten de fotografías, posiblemente comerciales, y dibujos acreditados al propio Rafael Castro. Algunas de estas ilustraciones sustentan la hipótesis de que el fotógrafo visitara también las cataratas del Niagara.

La ciudad de Nueva York

Como indica el entonces director de *El Museo Universal* León Galindo de Vera³, que había sustituido a Nemesio Fernández Cuesta, los artículos que sobre su visita a Nueva York escribió Rafael Castro fueron publicados a su llegada a Madrid:

Hemos tenido el gusto a abrazar, de vuelta de su expedición al Pacífico, al Sr. Castro, autor de las cartas cuyos concienzudos detalles nos hacen conocer exactamente la vida íntima del pueblo norteamericano.

*Aun cuando no nos ha sido posible por falta de espacio insertarlas a su debido tiempo, como no se refieren a sucesos de actualidad sino a descripciones de costumbres su interés es el mismo y lo acrecentarán, si es posible, los grabados con que las acompañamos.*⁴

No sería el único caso, pues cerca de tres meses más tarde se publicaría también otro artículo, sobre el presidente Ramón Castilla y Marquesado⁵, que sería la última colaboración de Rafael Castro con *El Museo Universal* y último trabajo conocido del artista.

³ León Galindo de Vera (Barcelona, 1820-1889), estudió derecho y destacó por su trabajo como político, escritor y académico. Político conservador defensor del Carlismo y la Iglesia. Colaboró con varias publicaciones, entre las que destaca *El Museo Universal*. Fue miembro de la Real Academia Española.

⁴ [LEÓN GALINDO DE VERA], [Introducción a "Un hotel en Nueva York"], *El Museo Universal*, 5 de febrero de 1865, 43.

⁵ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, "El general don Ramón Castilla", *El Museo Universal*, 7 de mayo de 1865, 149-150.

Rafael Castro viajó a Nueva York aprovechando una escala técnica de su trayecto Guayaquil-Paita-Panamá-Southampton a bordo de un buque de la Compañía de Vapores Ingleses en su viaje de regreso a Madrid.⁶ La crónica “El vapor *Costa-Rica*”⁷, que escribe a su llegada a Nueva York, da buena cuenta de su viaje, escoltados por el buque de guerra *Rhode Island* desde su salida de Guayaquil hasta su llegada a los Estados Unidos pasando por Santo Domingo, Cuba, y las Islas Marquesas. La parte relativa a su escala en Panamá ha sido comentada con detalle antes, por lo que se remite al lector a este capítulo. El fotógrafo describe con su habitual sentido del humor las condiciones en las que viaja: grandes estrecheces, gentes con las que con dificultad puede comunicarse, lamentos de los viajeros mareados y sobornos para obtener comida algo mejor salpican su narración. Sin embargo, ésta también sabe transmitir al lector momentos solemnes y conmovedores del viaje por el inmenso océano:

... La observancia del domingo de la iglesia reformada se cumplió reuniéndose en derredor del cabrestante de popa los protestantes. Sobre el rayado y estrellado pabellón de la república se colocaron unas docenas de ejemplares de los Santos Evangelios.

*Un ministro principió su lectura. A su lectura siguió un elogio al Creador; pasado un rato calló y los circunstantes quedaron en meditación pasándose la mano por la frente con compungido ademán; luego, puestos de pie, entonaron hombres y mujeres un cántico, que en la soledad del Océano era un espectáculo imponente y majestuoso. Las alabanzas a Dios fueron interrumpidas por el encuentro... con el vapor *Ocean Queen* [sic] que venía de Nueva-York. Traía a su bordo 800 pasajeros que nos saludaban con sombreros y pañuelos... correspondiendo nosotros [...] Un encuentro de tantas gentes en la inmensidad del mar corriendo los mismos azares y peligros tiene algo de atractivo y conmovedor, y los saludos que se cambian son tan fraternales que no se piensa en las distintas nacionalidades y sólo se ven hermanos rodeados de los mismos peligros y de las mismas esperanzas...⁸*

⁶ AGA, legajo 14717.HARMAN MEDINA, “Recibo del pago de 414,00 pesos ecuatorianos por el trayecto Guayaquil-Southampton en la Compañía de Vapores Ingleses, 13 de octubre de 1864”.

⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “El vapor *Costa-Rica*. Nueva York, noviembre 4 de 1864, 20-22.

⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “El vapor *Costa-Rica*. Nueva York, noviembre 4 de 1864”, 21-22.

La cuenta de gastos menores que se conserva nos permite saber que justificó sus pagos hasta el día 25 de octubre, fecha en la que se anota la conducción de equipajes de Colón a Aspinwall (Panamá), dejando un espacio en blanco hasta el 13 de diciembre, cuando aparece la relativa a la realizada en Southampton (Gran Bretaña).⁹ Por su parte, las “Cuentas de la inversión de 190 pesos fuertes (3800 reales de vellón) gastados en el viaje de D. Rafael Castro y Ordóñez desde Guayaquil a Madrid como individuo de la Comisión Científica” también excluye los gastos realizados en Nueva York.¹⁰ Todo ello sugiere que su visita al estado norteamericano fue posiblemente realizada con carácter privado. Si la primera carta que se publica en *El Museo Universal* tiene fecha 6 de noviembre de 1864, sabemos que se encontraba en la ciudad norteamericana hacía algunos días; la cuenta de gastos, por otra parte, sugiere que al menos debió dejar el país a principios de diciembre, lo que nos permite saber que el fotógrafo permaneció en Nueva York algunas semanas.

“Un hotel en Nueva York”

Su primera carta se centra en la descripción del Fifth Avenue Hotel de Manhattan, en la esquina suroriental de Madison Square, en la avenida del mismo nombre, y entre las calles 23 y 24. La elección de este hotel como lugar para alojarse parece casual si atendemos a la narración de su viaje:

... A las cinco y media atracábamos en el muelle; barullo, confusión, algarabía, mozos por aquí [y] por allá; uno ofrece coche, otro hotel, qué sé yo. Salgo de aquel tumulto sin lesión, busco alojamiento, me informo de mis compañeros de infortunio; uno me indica el Hotel Metropolitano, otro el New York, otros el Besscot Housse [sic], otros el Fifth Avenue, por el que me decido y desde donde escribo estas líneas...¹¹

⁹ AGA, legajo 14717. “Cuenta de Gastos Menores, 1864.”

¹⁰ AGA, legajo 14717. “Cuentas de la inversión de 190 pesos fuertes, o sean 3800 reales de vellón, gastados en el viaje de D. Rafael Castro y Ordóñez desde Guayaquil a Madrid como individuo de la Comisión Científica”.

¹¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “El vapor *Costa-Rica*. Nueva York, noviembre 4 de 1864”, 22.

Sin embargo, como si se tratara de algo planificado, el hotel permitió al fotógrafo y cronista presentar una institución emblemática de la ciudad de Nueva York¹² con la que demostrar una vez más el desarrollo del país. El hotel, que ocupaba la ubicación de una antigua casa de postas, había sido construido entre 1856 y 1859 y pronto se convirtió en centro de la vida social de las élites neoyorkinas, incluyendo huéspedes como el Príncipe de Gales o el emperador Pedro II de Brasil.

No resulta nada casual si tenemos en cuenta que durante este periodo de crecimiento no fueron las iglesias o los edificios oficiales sino los hoteles las construcciones a través de las cuales se juzgaba las ciudades y éstas esperaban ser juzgadas en los Estados Unidos.¹³ Los hoteles fueron así considerados los equivalentes de los palacios europeos.¹⁴ En palabras del propio Rafael Castro:

*... En los hoteles los americanos han echado el resto de su inteligencia y gusto sobrepajando en este particular todo cuanto la imaginación pueda concebir. Son verdaderos palacios en lujo, comodidad y aseo interior...*¹⁵

Castro describe con gran lujo de detalle su llegada a Nueva York, cómo pacta con dificultad el precio de la carrera al hotel con el conductor del “carrige” [léase *carriage*], al que denomina “auriga”, y como llega a su destino atravesando “la magnífica calle de Broadway”, que asimila a los entonces modernos bulevares parisinos, pero con monumentales comercios y viviendas. Su primera impresión del hotel también nos remite al mundo clásico:

... y después... me apee en Madison Square: en el peristilo del orden corintio del Fifth Avenue Hotel. Bajo de él se alzan tres dobles portadas y se entra en un gran zaguán

¹² MOLLY W. BERGER, *Hotel Dreams: Luxury, Technology and Urban Ambition in America (1829-1929)* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 2011), 5.

¹³ DANIEL J. BOORSTIN, *The Americans: The National Experience* (New York: Vintage Press, 1967), 135.

¹⁴ BOORSTIN, *The Americans: The National Experience*, 138.

¹⁵ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Un hotel en Nueva York: Nueva York, 6 de noviembre de 1864”, *El Museo Universal*, 5 de febrero de 1865, 45.

*con columnas del mismo orden decorado con candelabros de bronce para gas, ornados con figuras...*¹⁶

En un artículo posterior, en el que el fotógrafo narra su viaje desde Guayaquil hasta Nueva York, se incluye una imagen de este hotel [fig. 7.1]. La imagen, con dibujo de Federico Ruiz y grabado de [Enrique?] Laporta, muestra el hotel en el contexto de la calle de Broadway y la esquina ajardinada de Madison Square. Los espacios son amplios y la calle está salpicada de transeúntes y coches de caballos. Un reloj y una farola de gas junto a la entrada del hotel subrayan el carácter moderno de la calle; a su vez, son visibles las huellas de los coches, posiblemente de una línea de transporte público. La imagen de Ruiz y Laporta también incluye la fachada de un estudio fotográfico a la izquierda, posiblemente responsable de la fotografía comercial que sirvió de base a esta imagen.

El ya desaparecido Fifth Avenue Hotel ha sido descrito como un edificio italianizante, un estilo alusivo al Renacimiento que caracterizó la arquitectura norteamericana entre 1850 y 1870. Con todo, Rafael Castro parece hablar de la entrada triunfal en una ciudad clásica, posiblemente en alusión al hecho de que los Estados Unidos eran considerados “la república modelo”. En su Viaje a América, el vizconde de Chateaubriand describe así los Estados Unidos:

*... El más precioso tesoro que el seno de la América encerraba era la libertad [...] El descubrimiento de la república representativa en los Estados Unidos es uno de los mayores acontecimientos políticos del mundo [...] Hay dos especies de libertad practicables: pertenece la una a la infancia de los pueblos [...] tal fue la de los primeros griegos y romanos, como también la de los salvajes de América. La otra nace de la vejez de los pueblos, y es hija de las luces y de la razón: tal es la libertad de los Estados Unidos... ¡Afortunado país que en el espacio de menos de tres siglos ha pasado de la una a la otra libertad casi sin esfuerzo...!*¹⁷

¹⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Un hotel en Nueva York: Nueva York, 6 de noviembre de 1864”, 43.

¹⁷ [FRANÇOIS RENÉ DE CHATEAUBRIAND] VIZCONDE DE CHATEAUBRIAND, *Viaje a América* (Madrid: Establecimiento Literario Tipográfico de p. Madoz y L. Sagasti, 1846), 289-290.

El mismo Nemesio Fernández Cuesta en un artículo sobre la Guerra Civil Americana describía, con cierta desconfianza, el país para los lectores de *El Museo Universal*:

*... adquirió su independencia en una guerra gloriosa contra Gran Bretaña y fundó una república que hasta ahora ha sido tenida por una república modelo. El orden y la libertad que los primeros defensores de la independencia supieron establecer atrajeron a aquel territorio a emigrados de toda Europa que en menos de cien años dieron un aumento de diez por uno a la población e hicieron progresar la agricultura, la industria, las artes y las ciencias de un modo admirable. Las riquezas y el poder que en tan corto espacio adquirió esta nación la ensoberbecieron tanto más cuanto que desde principios de este siglo las florecientes colonias que la España tenía en el Nuevo Mundo se emanciparon de la metrópoli comenzando para ellas una era de decadencia. Pensaron, pues, los Estados Unidos primero en dominar diplomáticamente todo el continente americano imponiéndole su influencia y desterrando la de todas las naciones de Europa, y después en absorber a los demás países y agregarlos a la gran república...*¹⁸

En efecto, la enorme fuerza de los Estados Unidos era un secreto a voces. Así, Alexis de Tocqueville afirma en *Democracia en América*, publicado en dos volúmenes en 1835 y 1840:

... Así los españoles y los anglo-americanos son, propiamente dichos, las dos razas que se dividen las posesiones del Nuevo Mundo. Los límites de separación entre ellos han sido establecidos por un tratado; pero si bien las condiciones de ese tratado son favorables a los anglo-americanos, no dudo que lo infringirán en breve. Vastas provincias más allá de las fronteras de la Unión hacia México están todavía faltas de habitantes. Los nativos de los Estados Unidos poblarán estas solitarias regiones ante sus legítimos moradores...

[...]

¹⁸ [NEMESIO FERNÁNDEZ CUESTA], "El teatro de la guerra en los Estados Unidos", *El Museo Universal*, 19 de enero de 1862, 18.

*Así, en un futuro incierto al menos un hecho es seguro. En un tiempo que se podría decir corto... los anglo-americanos por sí mismos cubrirán el inmenso espacio que existe entre las regiones polares y los trópicos, extendiéndose desde las costas del Atlántico a las del Océano Pacífico...*¹⁹

Por tanto, sería posible pensar que para la sociedad española de la época los Estados Unidos eran no sólo una amenaza, como ya se había apuntado anteriormente, sino la encarnación de un nuevo imperio como lo había sido Roma. ¿Una “nueva Roma”? Posiblemente sí, dada la influencia latina sobre los “padres fundadores” de la nueva república.²⁰ Pero no todo son alusiones a un pasado mítico; el Fifth Avenue Hotel se caracterizaba especialmente por su rabiosa modernidad.

Y, de hecho, el comisionado parece haber escogido precisamente una imagen de progreso, como en sus cartas sobre California, para describir los Estados Unidos y su metrópolis por excelencia. Si bien Nueva York mostraba múltiples facetas, como la extrema polarización social²¹ o incluso imágenes chocantes como las de pjaras de cerdos comiendo basura por Broadway como describe en propio Charles Dickens²², la descripción de Rafael Castro se centra en este importante hotel, construido según los últimos adelantos tecnológicos. Los hoteles eran, precisamente, instituciones pioneras del progreso técnico.²³

... a la izquierda se encuentra la oficina y el telégrafo para el servicio de este inmenso y elegante hotel [...] Destinaron para servirme a un joven castellano viejo que

¹⁹ “... Thus the Spaniards and the Anglo-Americans are, properly speaking, the two races that divide the possessions of the New World. The limits of separation between them have been settled by treaty; but although the conditions of that treaty are favorable to the Anglo-Americans, I do not doubt that they will shortly infringe it. Vast provinces extending beyond the frontiers of the Union towards Mexico are still destitute of inhabitants. The natives of the United States will people these solitary regions before their rightful occupants. They will take possession of the soil [...] Thus, in the midst of the uncertain future one event at least is sure. At a period that may be said to be near... the Anglo-Americans alone will cover the immense space contained between the polar regions and the tropics, extending from the coasts of the Atlantic to those of the Pacific Ocean...” ALEXIS DE TOCQUEVILLE, *Democracy in America* (London: Wordsworth Editions Limited, 1998), 168, 169.

²⁰ STEELE BRAND, “Sources of American Republicanism: Ancient Models in the US Capitol”, *Humanitas*, vol. 29, ns. 1 and 2 (2016): 116.

²¹ MONA DOMOSH, “Those ‘Gorgeous Incongruities’: Polite Politics and Public Space on the Streets of Nineteenth Century New York City”, *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 88, n. 2 (1998): 213.

²² “... Once more in Broadway! Here are the same ladies in bright colors, walking to and fro, in pairs and singles [...] We are going to cross here. Take care of the pigs! [...] Here is a solitary swine lounging homeward by himself. He has only one ear...” “Una vez más en Broadway! Aquí están las mismas damas vestidas en colores brillantes yendo y viniendo, en parejas o solas [...] Vamos a cruzar aquí. Cuidado con los cerdos! [...] Aquí tenemos un marrano solitario holgazaneando de camino a casa. Sólo tiene una oreja...”. Véase el capítulo 6 de CHARLES DICKENS, *American Notes* (London: Chapman & Hall, 1842).

²³ BOORSTIN, *The Americans: The National Experience*, 138.

*me instaló en una cómoda habitación subiéndome no por la escalera, como era natural, sino metiéndome en un pequeño cuarto en el que podrán caber una docena de personas y que elevan y descienden por medio de una máquina de vapor, de manera que es indiferente vivir en el primero o en el quinto piso. Este ferro-carril ascendente hace su escala en todos los pisos, según lo reclama la necesidad de los habitantes de los departamentos, teniendo este servicio desde las nueve de la mañana hasta las doce de la noche...*²⁴

Resulta especialmente elocuente la descripción del ascensor movido por una máquina de vapor, un Otis Tufts que sería el primero en ser instalado en un hotel en la ciudad de Nueva York. Pero más tarde el comisionado nos invita también a acompañarle junto a Manuel, su mozo de hotel y guía improvisado, a conocer el vientre del edificio donde se encuentra toda la maquinaria que secretamente da vida a este gigante:

... Lo primero que visité fueron las carboneras y los carritos, que por medio de “rails” conducen el carbón a la máquina de vapor, de fuerza de cincuenta caballos.

*Esta máquina sirve para subir y bajar el cuarto portátil a los diversos pisos; para los fogones de la cocina, pone en movimiento la máquina de lavado, calienta las aguas, y se aprovecha en otros usos, como hornos y demás. Las artesas de lavar me gustaron por lo sencillo del mecanismo para el lavado, que se hace casi solo; para secar la ropa se emplea el calor propio de la máquina, de manera que en el día se lava la ropa, se seca y se plancha...*²⁵

Esta descripción de los adelantos tecnológicos de los Estados Unidos no resulta casual. “Los yanquis no tienen rivales en el mundo como mecánicos y nacen ingenieros, como los italianos nacen músicos y los alemanes metafísicos,”- comenta (quizá satíricamente) Julio Verne en *De la Tierra a la Luna*, editada en París en 1865²⁶. Y es que, junto al patriotismo, la tecnología jugó un papel como progenitora del nacionalismo

²⁴ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Un hotel en Nueva York: Nueva York, 6 de noviembre de 1864”, 43-44.

²⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Un hotel en Nueva York: Nueva York, 6 de noviembre de 1864”, 44.

²⁶ JULIO VERNE, *De la Tierra a la Luna* (Madrid: RBA, 2014), 7.

norteamericano desde los tiempos de la independencia y constituyó un referente de los Estados Unidos para otras naciones a partir del final de la Guerra Civil.²⁷

Esta pincelada de modernidad es completada con otra en la que el comisionado destaca el confort de las instalaciones:

... En la habitación encontré todo lo necesario, y aún lo superfluo; gas a discreción, una fuente para el agua, baño, retrete, chimenea, campanilla y otras comodidades.

Visto esto... tomé un baño de policía urbana, pregunté dónde encontraría un peluquero y mi castellano me dijo que lo había en la casa; pasé a un sencillo y elegante salón y después de varios lavoteos salí afeitado y en disposición de presentarme en el comedor...

[...]

... Se gastan sin reparo las toallas por docenas, y se mudan las ropas de cama cada tres días por lo que se vive con un aseo y limpieza extremos. La ropa es de hilo excelente, y toda cama tiene sus colchones de muelles, sus mullidas almohadas y todo el confort [sic] imaginable...²⁸

La posibilidad de contar con gas, agua corriente o un retrete en la habitación puede no resultar significativo para el lector de hoy día, pero sin duda en la década de 1860 constituía todo un alarde de modernidad. Más aún, el último párrafo, que subraya “el aseo y la limpieza extremos”, posiblemente se realiza con relación a la creencia de que las civilizaciones más avanzadas eran más limpias, lo que conduce a que las ciudades más modernas también debían serlo.²⁹ Además, la tecnología desarrollada por los Estados Unidos se centraba, precisamente, en el bienestar de la mayoría, al contrario de lo que ocurría en Europa.³⁰ Lejos de anecdótico, este hecho constituye una importante revelación en la narración del artista y fotógrafo. Lo que yace detrás es una ideología

²⁷ HUGO A. MEIER, “American Technology and the Nineteenth-Century World”, *American Quarterly*, n. 10 (1958): 117, 125.

²⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Un hotel en Nueva York: Nueva York, 6 de noviembre de 1864”, 44-45.

²⁹ RUSSELL LÓPEZ, *Building American Public Health: Urban Planning, Architecture and the Quest for Better Health in the United States* (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 28.

³⁰ MEIER, “American Technology and the Nineteenth-Century World”, 128.

“republicanista” en la que la tecnología muestra devoción por las costumbres cotidianas del ciudadano ordinario.³¹ No se trata de la primera alusión a este tipo de comodidades para la población pues, como se recordará, con motivo de su visita a California el comisionado comentaba a sus lectores:

... tienen grifos de agua, caloríferos, ventiladores y todas las cosas de que nosotros carecemos.

*Largo fuera de enumerar tantos adelantos, que repito veo con alegría y con dolor, porque desearía verlos en nuestra España...*³²

En su texto también contrapone el aspecto austero de los exteriores con el enorme lujo y magnificencia del interior de los edificios. Posiblemente trata de explicar que la arquitectura no tiene un valor simbólico sino real, que está pensada para la comodidad y disfrute de los ciudadanos, que no es una mera representación del poder de la ciudad, como había reflejado a través de múltiples edificios públicos a lo largo de sus viajes por América Latina. Y así describe el hotel en los siguientes términos:

... el comedor... es un salón magnífico donde caben cómodamente trescientas personas, adornado de columnas corintias, y entre ellas alternando una ventana y un espejo que reproducen el salón centuplicadas veces. Noventa mecheros de gas divididos en ocho hermosas lámparas de bronce lo dominan, produciendo un efecto admirable y de deslumbradora magnificencia.

[...]

*... no corresponde a su interior su exterior, que sólo se compone de paredes de piedra con un sinnúmero de ventanas que le dan el aspecto de un cuartel, con una ornamentación en extremo sencilla...*³³

³¹ MEIER, “American Technology and the Nineteenth-Century World”, 121.

³² CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 29 de octubre de 1863”, 54.

³³ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Un hotel en Nueva York: Nueva York, 6 de noviembre de 1864”, 44-45.

El hotel comprende todo tipo de servicios. Se trata, sin duda, de una representación simbólica del corazón de la ciudad, en la que el comisionado puede encontrar todo lo que un huésped pueda desear:

... necesité un sombrero y en la casa había sombrerería, paraguitería, sastrería, relojería, guantes, tabaco, gabinete de lectura, libros, sellos, correos, servicio de telégrafos para el exterior, en fin, cuánto puede encontrarse en una populosa ciudad, excepto cuartel e iglesia

[...]

En la casa proporcionan carruajes, billetes para los teatros, y todo cuanto pueda imaginarse y aún más...³⁴

Pero los hoteles norteamericanos eran mucho más: resultaban fundamentales en la vida social y cultural de la ciudad, tanto para los viajeros de paso como para la población local, parte de ella residente en el mismo edificio, algo de lo que se hacían eco los periodistas tanto en Estados Unidos como en otros países.³⁵ Rafael Castro alude al hecho de que, si bien existían al menos dos docenas de hoteles de lujo en Nueva York, el Fifth Avenue Hotel era el lugar de reunión por excelencia, un auténtico centro neurálgico de la ciudad:

... Por el estilo de éste se encuentran unos veinte hoteles si bien no tan lujosos; hoy este hotel es el “rendez-vous” de Nueva York y donde todas las noticias, tanto políticas como mercantiles, se saben. Lo que más conmueve por ahora son (y esto es natural en el pueblo del “dollar”) las alternativas que tiene el precio del oro, que se ha hecho objeto de especulación y sube y baja en un día de modo fabuloso: 100 pesos en oro está valiendo desde mi llegada de 244 a 256 pesos papel...³⁶

³⁴ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Un hotel en Nueva York: Nueva York, 6 de noviembre de 1864”, 44-45.

³⁵ BERGER, *Hotel Dreams*, 61.

³⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 29 de octubre de 1863”, 54.

En efecto, el Fifth Avenue Hotel era conocido por albergar corredores de bolsa e inversores del mercado del oro.³⁷ Pero la crónica termina con una descripción de un *meeting* electoral del candidato por el Partido Demócrata George Brinton Maclellan.³⁸ Se trata de un reflejo de la importancia de estas instituciones para la vida política de las ciudades norteamericanas.³⁹ Lejos de inocente, la descripción también contribuye a esta imagen de civilización que se desea proyectar de la sociedad norteamericana:

... Como llegué en vísperas de las elecciones, tuve ocasión de presenciar el gran “meeting” que formaron los demócratas en favor de la elección para presidente del general Maclellan; tuvo su origen parte en Union Square y parte en este hotel, donde se hallaba el candidato que dirigió un discurso desde el balcón principal del que no entendí una palabra. Después se pasearon procesionalmente sobre trescientas mil almas con luces, banderas y músicas, cohetes y petardos y entusiastas hurras. En honor de la verdad reinó el orden más admirable en toda la manifestación para atraer votos al general, como en las elecciones en que por fin fue reelegido Lincoln...⁴⁰

Sin duda se trata de un ejemplo de sociedad democrática y avanzada; en violento contraste con las sociedades latinoamericanas.⁴¹ Recuérdese su descripción del proceso electoral en Chile:

... Lo mismo fue recibir esta noticia que se hizo sentir una sorda agitación que no me admiró y que preveía que se aumentaría, habiendo sido testigo ya de las ruidosas y ridículas manifestaciones contra los franceses el año pasado y las escandalosas habidas últimamente con motivo de las elecciones de diputados y municipales, en las que los vencedores, partido del gobierno, se han permitido hasta apedrear las casas de los

³⁷ BERGER, *Hotel Dreams*, 62

³⁸ George Brinton Maclellan (Filadelfia 1825-1885) fue un militar y político norteamericano. Fue jefe de ingenieros del ferrocarril, participó en la Guerra Civil Americana y finalmente desempeñó el cargo de gobernador del estado de Nueva Jersey.

³⁹ BERGER, *Hotel Dreams*, 61.

⁴⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Un hotel en Nueva York: Nueva York, 6 de noviembre de 1864”, 45.

⁴¹ Para la Real Academia de la Historia en su breve biografía de Rafael Castro, el artista crítica las repúblicas americanas pero también “se proyectó en contra de los que defendían la idea republicana en España”. Para nosotros no resulta tan evidente que Castro fuera contrario a la idea de la república, sino a las “falsas repúblicas”, democracias inmaduras, con las que entró en contacto en América Latina. Véase: “Rafael Castro Ordóñez”, *Real Academia de la Historia*, consultado el 8 de agosto de 2018, <http://dbe.rah.es/biografias/27290/rafael-castro-ordonez>.

*ciudadanos vencidos de distinta opinión, tanto aquí como en la capital, y ¡viva la libertad! Con tales antecedentes, figuréme el nublado que se nos venía...*⁴²

Una vez más, Rafael Castro parece compartir las ideas del vizconde de Chateaubriand, que en su *Viaje a América* describe los Estados Unidos como un país adelantado y con una sólida educación política:

*... Subleváronse los Estados Unidos por sí mismos después de haberse relajado el yugo y por amor a la independencia, y cuando hubieron quebrantado sus cadenas hallaron en sí mismos suficientes luces para gobernarse. Una civilización muy adelantada, una educación política que ya contaba larga fecha, y una industria desarrollada los elevaron al grado de prosperidad en que los vemos hoy, sin que para ello necesiten recurrir al dinero ni a la inteligencia extranjeras...*⁴³

La elección del Fifth Avenue Hotel como lugar para hospedarse y para describir a los lectores de *El Museo Universal* no es casual; responde al hecho de que la inauguración de estos hoteles de lujo era vista como un importante acontecimiento cívico y nacional, la superación de todo lo ya existente en una carrera por el progreso de la civilización y del modelo norteamericano.⁴⁴ En 1865, este era el hotel de lujo más moderno de Nueva York.

Así pues, una vez más Rafael Castro analiza, en este caso a través de textos, un edificio emblemático de una cultura, pero en este caso considera (y acertadamente) más característico un hotel que una plaza fundacional con sus edificios públicos aledaños, centro religioso, comercial, y de poder, reflejo sin duda del modelo de colonización español estrechamente relacionado con el romano (foro). De hecho, la existencia de un hotel atraía a la población, es decir, era considerado un edificio fundacional de las ciudades en los Estados Unidos.⁴⁵ El escritor norteamericano Nathaniel Hawthorne, autor de la conocida obra *La letra escarlata* (Boston, 1850), escribió sobre el Willard Hotel en

⁴² CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Cartas no científicas: Valparaíso, 31 de mayo de 1864", 243.

⁴³ CHATEAUBRIAND, *Viaje a América*, 297.

⁴⁴ BERGER, *Hotel Dreams*, 69.

⁴⁵ ANTHONY TROLLOPE, "American Hotels", en *North America*, (Leipzig, Bernard Tauchnitz, 1862), en BOORSTIN, *The Americans: The National Experience*, 141.

Washington DC: “... debe ser en justicia llamado el centro de Washington y la Unión que no el Capitolio, la Casa Blanca o el Departamento de Estado...”⁴⁶. Para Domingo Faustino de Sarmiento, presidente de Argentina que viajaría en la década de 1840 por los Estados Unidos, los hoteles eran a las ciudades norteamericanas lo que las catedrales a las europeas.⁴⁷

El texto se acompaña de tres grabados en madera, uno de la descrita calle de Broadway, otro del Fuerte Lafayette (figs 7.2 y 7.2 bis), y una reproducción de una antigua fotografía de Rafael Castro en la que aparecen marinos españoles en la cubierta de la *Triunfo* durante su estancia en Puerto Stanley [fig. 7.3], según reza una anotación manuscrita sobre uno de los ejemplares.

El primero, bajo el título “Calle de Broad-Way (Nueva York)”, recoge todo el bullicio de esta calle, con sus comercios y su intenso tráfico de personas y carruajes. Entre los edificios que pueden reconocerse está la Iglesia de la Trinidad, cuya torre neo-gótica es bien visible, y junto a ella el Park Hotel. Enfrente, estaría el famoso estudio fotográfico de Mathew Brady, que por el contrario no es visible. Lo que parece destacar el grabado, posiblemente realizado a partir de una fotografía, es el hecho de que la amplia Broadway era una calle moderna y rebosante de vida, en parte debido a su carácter comercial, pero también a la torre de la Iglesia de la Trinidad. Entonces el punto más alto de la ciudad, la torre de la iglesia aportaría un primitivo “skyline” de la ciudad de Nueva York de enorme modernidad, especialmente si se tiene en cuenta que el edificio había sido terminado en 1846 en estilo neogótico, entonces toda una novedad. Asimismo, la Iglesia de la Trinidad se encuentra próxima a la capilla de San Pablo, el edificio religioso más antiguo de la ciudad norteamericana. Por tanto, la imagen resulta emblemática y muestra tanto la modernidad de Nueva York como el corazón de la ciudad. Por último, el conjunto de la Iglesia de la Trinidad alberga un antiguo cementerio en el que se encuentran enterrados algunos personajes ilustres norteamericanos, como Robert Fulton (Pensilvania 1765-1815), que desarrolló el primer barco a vapor de paletas con éxito comercial, o el padre fundador Alexander Hamilton (San Cristóbal y Nieves, 1757-1804), quien participó en la redacción de la constitución de los Estados Unidos. El grabado, firmado por Bernardo Rico, no aparece acreditado expresamente a Rafael Castro, quien casi con certeza viajaba

⁴⁶ “...May be much more justly called the center of Washington and the Union than either the Capitol, the White House or the State Department...”. NATHANIEL HAWTHORNE, “Chiefly about War Matters”, *Atlantic Monthly*, 1862, en BERGER, *Hotel Dreams*, 64.

⁴⁷ BERGER, *Hotel Dreams*, 80.

de regreso a España sin su equipo fotográfico. La imagen no ha sido localizada en ningún repositorio pero es posible que fuera originalmente una fotografía comercial que el propio Castro podría haber adquirido durante su paso por la ciudad. Dada la cercanía del estudio de Brady, incluso sería posible conjeturar si no procedería de allí, si bien no aparece visible en la imagen. En este sentido, el fotógrafo no se comportaría de manera diferente a como parece que hizo en Perú, donde la mayoría de las imágenes fueron adquiridas a través de estudios comerciales. Y, en cierto modo, reproduce el comportamiento de los viajeros del Grand Tour que, siglos atrás, ya habían podido adquirir una gran diversidad de *vedute* en establecimientos especializados a partir de catálogos, formando así sus propias compilaciones personales. Más tarde los grabados darían paso a las fotografías, y las librerías a los estudios fotográficos, pero el fenómeno sería básicamente el mismo.

A juzgar por el número de dibujos firmados remitidos a *El Museo Universal* y el aspecto comercial de las fotografías que sirvieron de ilustraciones a sus crónicas, el fotógrafo debió viajar a Nueva York sin su equipo fotográfico. Como ya se apuntó en el capítulo relativo a Panamá, la documentación que se conserva sugiere que el equipo y las placas fueron trasladados junto con el resto de las remesas de la comisión a Madrid. Con fecha 14 de febrero de 1865 Rafael Castro solicitaba la entrega de sus objetos personales y los de Patricio María Paz y Membiela y Manuel Almagro, que habían sido trasladados al Museo de Ciencias Naturales y que ellos habían embalado en las cajas correspondientes a la comisión por la premura con la que se les ordenó desalojar los camarotes y pañoles⁴⁸ de la fragata *Triunfo*. El documento contiene también una nota del propio Pinzón en la que también le ruega a Mariano de la Paz y Graells que "... entregue al Sr de Castro, fotógrafo de la comisión, los clichés y material..."⁴⁹. Todo ello parece probar que, en efecto, Rafael Castro viajó sin, al menos, parte de su equipo fotográfico a España, lo que por otra parte parece lógico dado el funcionamiento ordinario de la Expedición, que como era tradicional en este tipo de empresas enviaba constantemente remesas a Madrid. Sin embargo, es necesario apuntar que el fotógrafo todavía utilizaba su cámara una vez disuelta la comisión por Pinzón, puesto que el almirante le hizo llamar para realizar un reportaje a las Islas de Chincha, y más tarde el diario de Martínez y Sáez sugiere que todavía portaba su equipo cuando relata en septiembre de 1864, en tierras ecuatorianas:

⁴⁸ Compartimentos en distintos lugares de un buque para guardar todo tipo de objetos.

⁴⁹ AMNCHN, [VARIOS]. "Rafael Castro solicita a Eugenio Ochoa unos cajones que Patricio María Paz y Membiela, Manuel Almagro y él enviaron al Museo de Ciencias Naturales, siendo de su propiedad", 14 de febrero de 1865.

... llevaba mucho trasto el fotógrafo. Se cargó una mula con ellos y bien pronto vinieron al suelo. Cargado con esto y con no tener arreos su caballo que le gustasen no quiso venir... ”⁵⁰.

Por lo tanto, es posible que no viajara con su equipo fotográfico (una maleta de varios kilos con una cámara, trípode, porta-placas y placas de vidrio en cajas, y un laboratorio portátil con todos los enseres necesarios para el proceso al colodión húmedo, además de los productos químicos necesarios), si bien todo sugiere que utilizó la cámara hasta partir rumbo a España. La información en este punto es contradictoria y resulta difícil llegar a ninguna conclusión al respecto.

No existen menciones al Fuerte Lafayette en los textos de Rafael Castro, a excepción de la narración de su llegada al puerto.

... Amaneció el 3 con mal cariz; el viento Nordeste duro y amenazador, la niebla intensísima nos amenazaba con un día más de camarote. Pero Dios sobre todo, el cielo se despejó y a pesar del fuerte viento a las cuatro veíamos la boca del puerto y los fuertes Washington, [H]Amilton y Lafayette. La entrada es magnífica y me admiró la grandeza de los dos ríos que circuyen a Nueva York, llenos de buques mercantes, de arsenales y de mil elementos de riqueza... ”⁵¹

El Fuerte Lafayette era un lugar emblemático, especialmente teniendo en cuenta el uso que se le daba por aquellos años. El fuerte había sido terminado de construir en 1822 y un año después fue rebautizado con el nombre del marqués de Lafayette. Si bien el fuerte rinde homenaje al marqués como héroe de la Guerra de Independencia Americana, Lafayette también jugó un importante papel político en Francia. A pesar del interés de este tipo de estructuras militares para el comisionado, posiblemente quiso recoger en sus crónicas esta imagen como símbolo de la Democracia. Con todo, el fuerte se había re-convertido con la Guerra Civil Americana en una especie de “campo de

⁵⁰ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 190.

⁵¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “El vapor *Costa-Rica*. Nueva York, noviembre 4 de 1864”, 22.

prisioneros” confederados y de políticos no afines a la Administración, por lo que fue conocida como la “bastilla americana”. Esto, sin duda, era motivo suficiente para publicar la imagen, a juzgar por las muchas noticias que *El Museo Universal* y otros periódicos publicaron sobre la Guerra Civil americana regularmente. No existen alusiones a esta imagen, que según el editorial de León Galindo de Vera acrecentaban el interés de las crónicas. El grabado es de Marcelo París, pero no se encuentra atribuida a Rafael Castro ni a ningún otro autor, ni tampoco en este caso se ha encontrado ninguna imagen similar en otros repositorios. Posiblemente se trata de una imagen comercial adquirida por Rafael Castro durante su paso por la ciudad y grabada en Madrid por *El Museo Universal*.

La única imagen atribuible con certeza a Rafael Castro es la reproducción en forma de grabado de una de sus imágenes de marinos a bordo de la *Triunfo*. “La rueda del timón de la fragata *Triunfo* (de fotografía)”, grabada por Bernardo Rico, ha sido reproducida a partir del negativo BGH000/109/185. El ejemplar ACN003/068/045, con una anotación manuscrita de Francisco de Paula Martínez y Sáez sobre su soporte secundario, nos permite saber que esta serie de imágenes similares fue tomada durante la estancia de la fragata en Puerto Stanley, en las Islas Malvinas. Posiblemente esta imagen trataba de ligar estos artículos con el hecho de que su autor había sido miembro de la Comisión del Pacífico, especialmente si tenemos en cuenta que las cartas se publican tiempo después de finalizada la expedición por parte del fotógrafo. Establecer esta relación y publicar la imagen como recordatorio para los lectores sin duda otorgaba prestigio a las publicaciones de Castro, que aparecieron (siempre?) firmadas, lo que no era común en la época.

Un domingo en Nueva York

El Museo Universal publicó una segunda crónica, “Un domingo”, acompañada de un único grabado del Grace Temple Church de Broadway [fig. 7.4], unas semanas más tarde.⁵² “Un domingo” establece también grandes diferencias entre España y los Estados Unidos, pero en este caso el artista, si bien continúa defendiendo el carácter moderno del

⁵² RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Un domingo.- 12 de noviembre de 1864”, *El Museo Universal*, 19 de febrero de 1865, 59.

país americano, critica sus costumbres. Pues, en efecto, no todas las facetas de los Estados Unidos fueron del gusto del fotógrafo, que siempre con un marcado sentido del humor introduce pinceladas que sirven de contrapunto en su visión positiva del gigante americano.

Aprovecho la festividad de este día o, por decir mejor, el ocio del día protestante, del que protesto por aburrido e insulso, para que sepan los que leyeren estas líneas lo que es un domingo en Estados Unidos.

[...]

El domingo no es tal, es una especie “sui generis” de jueves santo, que se repite cincuenta y dos veces al año, martirio del extranjero que no interpreta la Biblia, que no bebe wiski [sic] y que no masca tabaco.

[...]

Los templos sólo se abren los domingos tres veces al día.

[...]

Un hombre de levita negra y con anteojos... sube a la tribuna, diserta dos horas en todos los diapasones de la voz humana. Acto continuo el auditorio medita unos minutos con las manos en la frente, se levantan, entonan un cántico como diciendo “fuera pensar”, y salen disparados hacia su casa u hotel a tomar una dosis de brandy-wiski [sic] o cerveza, hasta el oficio siguiente o hasta el domingo próximo, si la función es de noche.

En la población reina el silencio más absoluto; las campanas sólo le interrumpen llamando a los protestantes con su tañido triste y monótono. El silencio se propaga en el interior de las viviendas como un eco del exterior: no se toca el piano, no se canta, pero se puede beber “soto voce”, es decir, a escondidas. En el hotel hay su habitación reservada para este fin: se ponen los austeros puritanos un sí es o no es alegres en demasía, pero se salvan las apariencias.

El teatro en el domingo cerrado, lo mismo toda clase de diversión pública...⁵³

⁵³ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Un domingo.- 12 de noviembre de 1864”, 59.

Rafael Castro critica la observancia del domingo por parte de los neoyorkinos. Pero, sin duda, se refiere a los americanos de origen anglosajón. Teniendo en cuenta que los movimientos en favor de la abstinencia se habían además generalizado en los Estados Unidos a partir de 1830, Rafael Castro parece descubrir a sus lectores los vicios secretos de una sociedad todavía en vías de perfeccionamiento. De igual manera había destapado el materialismo en su visita a California. Aparentemente la vida en la villa y corte por aquellos años era muy distinta. Los domingos la gente también acudía a misa, pero en este día de descanso se palpaba el latido de la ciudad. Pedro Antonio de Alarcón describe así un domingo en Madrid a finales de la década de 1850:

... hoy ha sido domingo.

[...]

Los mercaderes del cuarto bajo de mi casa cerraron la tienda a la una de la tarde. Enseguida los vi dirigirse, hechos unos brazos de mar, a casa de sus novias o archinovias...con hambre de una semana. Después me los encontré en el Prado fumando magníficos coraceros. Luego irían a tomarse su par de sorbetes al café del Iris y acaso, acaso, se atreverían a dar una vuelta por el circo..., a fuer de amantes de la ópera española.

¡Oh buenas gentes!... ¡Qué felices han sido hoy durante esas diez horas de asueto! En cuanto a mí, los criados me dijeron “bon jour” a las tres de la tarde, en uso de su derecho; mi sobrinillo vino a pedirme el medio duro semanal; por la mañana estuve en misa y a la tarde a comer con Doña Torcuata, todo lo cual unido a que los jornaleros se han puesto hoy camisa limpia me demuestra que el almanaque no se ha equivocado...⁵⁴

Pero si bien el domingo el pulso de la ciudad se pierde y los norteamericanos sólo van a misa y beben alcohol a escondidas, Rafael Castro concluye apológicamente, que de alguna manera puede perdonárseles si se tiene en cuenta la “electricidad” que mueve “la gran maquinaria” de este país el resto de la semana:

⁵⁴ DE ALARCÓN, “Diario de un madrileño”, 197-198.

Concluiré diciéndote, caro lector, que el domingo no se viaja, las locomotoras descansan, los vapores no surcan las aguas de estos caudalosos y pintorescos ríos, los telégrafos no funcionan, todos los resortes de esta gran máquina se paran, toman aliento (por decirlo así) cincuenta y dos veces en el año para desquitarse en los seis días de la semana de la atonía del domingo moviéndose, no diré al vapor sino por la electricidad.

Así bien puede perdonárseles la inmovilidad del domingo, tan tiránica y estricta y aún cerrar los ojos y dejarles que beban brandy y wiski [sic] a hurtadillas que si secretamente todos hacen lo mismo, no toleraría ninguno que en público se escandalizase.⁵⁵

Lo que el fotógrafo deja ver entre líneas es que, a pesar de todo, los Estados Unidos se encontraban ya en la Segunda Revolución Industrial (1860-1914), una de cuyas características era la electricidad, en contraposición al vapor (Primera Revolución Industrial), además del acero, el petróleo y los motores de combustión, y la industria química. Por el contrario, España se encontraba inmersa aún en la Primera Revolución Industrial y era, fundamentalmente, un país agrícola. Las debilidades de un pueblo en la esfera de la vida privada, debilidades que sólo afloran un día a la semana y sin provocar desorden público, bien pueden perdonarse en un país en el que reina el progreso, parece decir el autor.

El artículo, como en otras ocasiones, también recoge (aunque con pinceladas de humor) datos objetivos sobre las iglesias y sinagogas de la ciudad de Nueva York. Sobre la Iglesia Protestante afirma que se trata de una escuela filosófica “en la que se explica la escritura y aún la política y administración”. Su descripción de las iglesias protestantes, de buen gusto aunque no merecedoras de especial atención en comparación con las católicas, elegantes y “con obras maestras del arte”, nos permite corroborar sus opiniones personales, que reflejan sobre todo su amor por lo bello. Con respecto a tan amplia diversidad de credo, el fotógrafo observa que tiene muchos inconvenientes sociales. “... entre otras cosas porque es preciso casarse con los de la misma religión...”.

La ilustración que acompaña el texto es una imagen del Grace Temple Church de Manhattan, posiblemente derivada de una atractiva imagen anónima de 1860 que se

⁵⁵ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Un domingo.- 12 de noviembre de 1864”, 59.

conserva hoy en la New York Public Library⁵⁶. La iglesia, construida en estilo neo-gótico francés y terminada en 1846, era toda una novedad en Nueva York cuando el fotógrafo visitó la ciudad. La importancia de la iglesia radica quizá en el hecho de que fue la iglesia protestante (episcopaliana) más popular y la escogida por la clase alta neoyorquina. Con todo, Grace Church fue además considerada durante el siglo XIX no un lugar para una intensa experiencia espiritual individual sino más bien un escenario para la ostentación de las clases privilegiadas neoyorquinas, creando así un mundo aparte del de las menos favorecidas.⁵⁷ Así pues, teniendo en cuenta la elección de Grace Church y sus connotaciones y los comentarios sobre la celebración de la misa, posiblemente Castro era de la opinión de que la Iglesia Protestante estaba más relacionada con la ideología de la pujante sociedad norteamericana que con la fe religiosa y la experiencia personal. El grabado fue realizado por Bernardo Rico a partir de un dibujo de [Federico] Laporta. Tampoco en este caso conocemos su autoría, si bien presumimos que se trata de una fotografía comercial que Castro pudo adquirir durante su visita a la ciudad norteamericana. No se ha encontrado imágenes similares en otros repositorios.

¿Una visita a las Cataratas del Niagara?

El 19 de marzo de 1865 se incluyeron dos ilustraciones remitidas por Rafael Castro en *El Museo Universal*. Las ilustraciones, del interior y exterior del puente colgante sobre el Niagara, no están sin embargo relacionadas con la publicación de ningún texto, están dissociadas. Los créditos de las imágenes especifican que se trata de dibujos remitidos por el fotógrafo, lo que sugiere que Castro visitó personalmente este popular destino turístico del interior del estado de Nueva York. Con todo, la existencia de imágenes fotográficas comerciales semejantes permitiría quizá plantear la posibilidad de que el fotógrafo no visitara las cataratas del Niagara, sino que realizara dibujos a partir de fotografías adquiridas localmente en la ciudad de Nueva York. Esto quizá explicaría por qué *El Museo Universal* no publicó una crónica sobre esta visita, que con certeza hubiera interesado a sus lectores. Sin embargo, también es cierto que *El Museo Universal*

⁵⁶ Véase: Anónimo, *Manhattan: Broadway- 9th Street (East)*. Circa 1860. New York Public Library, signatura 0735-D2. Consultado el 10 de Agosto de 2018. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47dd-27c2-a3d9-e040-e00a18064a99>

⁵⁷ ERIC HOMBERGER, *Mrs. Astor's New York: Money and Social Power in a Gilded Age* (New Haven and London: Yale University Press, 2002), 113.

había publicado cuatro años antes una completa descripción de las cataratas y el puente colgante, así como sendas ilustraciones de esta maravilla natural⁵⁸. Por tanto, es posible que Castro visitara las cataratas, pero que sólo interesaran a la revista los dibujos del puente colgante, de los que *El Museo Universal* no contaba con ninguna ilustración, y que en cierto modo completaban la visión del fotógrafo sobre el progreso americano. El puente, puesto en funcionamiento en 1855 uniendo los Estados Unidos con Canadá con fines comerciales, constituía en sí mismo una importante atracción turística y, de hecho, se convirtió en un elemento popular en la representación de las cataratas que en sí mismo evocaba la emoción de lo sublime.⁵⁹ La descripción de las cataratas incluida en *El Museo Universal* lo describe así:

*... A dos millas de las cataratas se encuentra el puente colgante de que más arriba se ha hecho mención, obra sumamente atrevida y que no obstante su solidez de construcción aparenta ser muy ligera, lo cual contribuye no poco a realzar su hermosura. El cruzar las doscientas sesenta varas de longitud que ofrece el puente sosteniéndose en el estribo de los coches para gozar mejor del golpe de vista que así se disfruta de las cataratas es un espectáculo de gran interés y del cual todos los viajeros procuran aprovecharse. En tiempos de superstición es indudable que el vulgo se hubiera complacido en atribuir esta obra al poder de algún espíritu maléfico, y en verdad hubiera sido disculpable tal creencia porque es difícil comprender cómo se han llegado a superar los grandes obstáculos que la naturaleza del terreno ha debido ofrecer para la ejecución del puente. Aparte de esto está construido con tal ligereza que más bien pudiera presumirse construido para el paso de objetos de muy escaso peso que para el considerable que arrastran las locomotoras y trenes de ferro-carriles...*⁶⁰

El “Railway Suspension Bridge” fue el primer puente colgante para el ferrocarril construido en el mundo y, como tal, fue considerado una maravilla de la ingeniería en el siglo XIX. La descripción de hecho subraya este carácter maravilloso cuando afirma que en tiempos pasados el pueblo lo hubiera considerado obra del diablo. Por tanto, el puente,

⁵⁸ A. F., “Las cataratas del Niágara”, *El Museo Universal*, 28 de abril de 1861, 133-134 e ilustración de “La catarata del Niágara, llamada americana”, en *El Museo Universal*, 19 de mayo de 1861, 156.

⁵⁹ JOHN F. SEARS, *Sacred Places: American Tourist Attractions in the Nineteenth Century* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1989), 191.

⁶⁰ A. F., “Las cataratas del Niágara”, *El Museo Universal*, 28 de abril de 1861, 134.

como en el Fifth Avenue Hotel, constituía un ejemplo más de la moderna ingeniería desarrollada en los Estados Unidos, con algo de tintes maravillosos. Esto sustentaría la hipótesis de que la visión que aporta Castro a sus lectores es, ante todo, la de un país tecnológicamente avanzado y muy por delante de España. Si se recuerda las crónicas de Castro desde California, es posible adivinar que el progreso norteamericano sirvió al fotógrafo para demostrar no sólo el nacimiento de una nueva potencia, sino la decadencia de España, a pesar de toda la campaña de publicidad que la propia expedición había supuesto en favor de la creación de una imagen de modernidad y poder:

*...necesitamos convencernos de que si fuimos, hoy no somos nada; que aunque progresamos es a paso de galera; y, en fin, de otra multitud de consideraciones que dejo por ahora en el tintero...*⁶¹

En la primera imagen se puede observar el interior del puente por el que transitan una serie de figuras e incluso un coche de caballos [fig. 7.5]. La imagen resulta muy moderna teniendo en cuenta el efecto geométrico de la estructura del puente en perspectiva con su punto de fuga en el centro. Los materiales son además de tipo industrial, lo que contribuye aún más a este imponente aspecto para el espectador de la época. El motivo fue frecuentemente explotado de manera similar por los fotógrafos comerciales locales, que lo eligieron para la creación de estereoscopías por su especial capacidad para evocar una ilusión tridimensional [fig. 7.6]. En la segunda imagen el puente es visto desde un mirador, quedando expuestas las torres y cables que soportan el tablero [fig. 7.7]. También este tipo de representación era común en la época [fig. 7.8], lo que por una parte sugiere el uso de puntos de vista comunes por parte de Castro, y por otro el de imágenes fotográficas comerciales como apoyo para su trabajo dada la complejidad del diseño. El uso de una iconografía popular posiblemente contribuyó a la fácil identificación de los lugares, y dio origen a la creación de *topoi*.

⁶¹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 29 de octubre de 1863", 54.

El Parque Central de Nueva York

La última crónica relativa a la ciudad de Nueva York, publicada por *El Museo Universal* el 23 de abril de 1865, presentó a sus lectores el célebre Central Park. La crónica se encuentra acompañada por el grabado, dibujado por F[ederico] Ruiz y grabado por [Antonio] Manchón, “Parque Central, bajada al lago (Nueva York)” [fig. 7.9]. En él se representa la famosa Bethesda Terrace, finalizada en 1863, que fue considerada el “corazón del parque” por sus diseñadores, Frederic Law Olmsted y Calvert Vaux. La carta describe precisamente este punto del parque. Con fecha 5 de marzo se había publicado un dibujo remitido por Rafael Castro del cercano Balcony Bridge, también en el lago del Central Park [fig. 7.10].

Rafael Castro se encontraba alojado en las proximidades del parque, adonde posiblemente tenía interés por ir desde un principio teniendo en cuenta su predilección por los jardines públicos. Pero otra de las razones por las que posiblemente el parque aparece en las crónicas de Rafael Castro es, como indican Roy Rosenzweig y Elisabeth Blackmar, que se había convertido en uno de los lugares de referencia de la ciudad para los visitantes. Así, el periódico *Tribune* afirmaba en 1860: se está “... convirtiendo rápidamente en la principal atracción no sólo de Nueva York sino de todo el país...”.⁶² Por lo tanto, una vez más, las crónicas del artista y reportero reflejan parte del circuito turístico de la época. Sin embargo, bajo esta aparente mirada “superficial”, Castro alimenta los intereses de sus lectores en casa y nos permite entender algo mejor las inquietudes de la sociedad española de la época.

Existe sin duda un interés por los jardines a lo largo de toda su obra. Este interés, que Rafael Castro había mostrado ya en Cádiz, Brasil o Chile, tanto a través de sus cartas para *El Museo Universal* como de sus fotografías para la Comisión Científica, parece enlazar con la atención prestada en estos temas tanto en la prensa periódica como en los libros de viajes.⁶³ O, visto de otra manera, se trataba de un tema de interés para la sociedad de la época, más concretamente las clases medias urbanas. Un jardín era mucho más que

⁶² “... It is “fast becoming the chief attraction not only of New-York, but of the whole country...”. Véase: ROY ROSENZWEIG Y ELISABETH BLACKMAR, *The Park and the People: A History of Central Park* (Ithaca and London: Cornell University, 1992), 225.

⁶³ Véase: EVA J. RODRÍGUEZ ROMERO, “Jardines de papel: la teoría y la tratadística del jardín en España durante el siglo XIX”, *Asclepio*, vol. LI, n. 1 (1999): 129-158.

un jardín, expresando (como otros lugares emblemáticos de la ciudad) valores sobre la sociedad que los creaba.

Central Park era posiblemente un lugar especialmente atractivo para el artista madrileño desde un punto de vista puramente estético. Se había concebido como una versión humanizada de lo natural, una evocación del paisaje pastoral desde un punto de vista romántico en el que cada *veduta* había sido meticulosamente compuesta.⁶⁴ Por tanto, se trataba de una versión artística o paisajística de la naturaleza ideal. Sin embargo, todo parece apuntar a que el interés del artista madrileño no era puramente estético.

Ciertamente estos lugares públicos, en forma de jardines, paseos o plazas, habían existido en las ciudades desde época antigua, si bien en su mayoría tenían carácter privado. La mayoría de los especialistas relacionan la aparición del jardín público con la Revolución Industrial, momento en el que las ciudades reciben gran número de emigrantes procedentes del campo. Este es el caso de París, por ejemplo, que contempla la aparición de grandes masas de trabajadores emigrados a la ciudad. A partir de la Revolución de 1830 las clases trabajadoras comienzan a ser percibidas como peligrosas no sólo debido a su mayor visibilidad en lugares públicos, antes reservados a la burguesía, sino en sus propios barrios. Esta percepción es interpretada por Victoria E. Thompson como el temor a la revolución y a la enfermedad. Las autoridades francesas concluyeron que la solución para ambos problemas era la apertura de más espacios públicos, la construcción de calles más anchas y de plazas.⁶⁵ Esto precipitaría en parte la creación de un nuevo París.

Como madrileño, Castro vivió en una ciudad en la que también se produjo la llegada de miles de personas en busca de oportunidades de trabajo o de ascenso social y económico; así, la explosión demográfica que se produjo hasta 1860 debió ser determinante para la aprobación del Plan del Ensanche y el derribo de la cerca.⁶⁶ A lo largo de su infancia y juventud asistió también a importantes reformas de Madrid, de las que los jardines constituyen sólo un capítulo más. Así, fue testigo de la edificación del Teatro Real y el Congreso, inaugurados en 1850, pero también la modificación de la

⁶⁴ LÓPEZ, *Building American Public Health: Urban Planning, Architecture and the Quest for Better Health in the United States*, 36.

⁶⁵ VICTORIA E. THOMPSON, "Telling 'Spatial' Stories: Urban Space and Bourgeois Identity in Early Nineteenth-Century Paris", *The Journal of Modern History*, n. 75 (September 2003): 537

⁶⁶ ANTONIO FERNÁNDEZ GARCÍA, "La evolución social de Madrid en la época liberal (1834-1900)", en CARMEN PRIEGO ed, *Arquitectura y espacio urbano en el Madrid del siglo XIX* (Madrid: Fundación COAM, Museo de Historia de Madrid, 2009), 2.

Puerta del Sol que daría paso a un auténtico “foro” (1862), la iluminación por gas de la ciudad (1847) o el Canal de Isabel II (1858).⁶⁷ El tema de los jardines posiblemente suscitaba un gran interés entre los madrileños de la época, que hacia 1860 fueron testigos de los comienzos de los Campos Elíseos de Madrid, el jardín de recreo más grande de Europa⁶⁸, hoy totalmente olvidados.

Según Jorge Uría, el despegue del jardín público, relacionado con la revolución liberal, y la creación de paseos, parques y jardines, se convirtió también en un rasgo característico de las reformas urbanas del XIX español. Las ideas higienistas aparecen por ejemplo tras la remodelación de la Alameda del Perejil en Cádiz (1854)⁶⁹, obedeciendo tanto a razones médicas (brotes de cólera) como sociales (alto índice de paro). En 1868, cuando se abren al público los jardines de El Buen Retiro, se considera su idoneidad como espacio de “recreo, higiene, moralidad e instrucción”.⁷⁰

Para el fotógrafo, este magnífico y entonces recién estrenado parque tenía como objetivo que “... todas las clases de la sociedad indistintamente puedan gozar de los beneficios y placeres del ejercicio al aire libre...”⁷¹. Es decir, se destaca no sólo el hecho de que se trata de un lugar para la sociabilidad, sino de sanación para todos los neoyorkinos sin distinción de clase. La vocación democrática fue tal que Frederick Law Olmsted llegó a desplazarse al bajo Manhattan para informar a las clases más pobres de la existencia del nuevo parque y a invitarles a que hicieran uso de él.⁷² Pero si bien es cierto que el acceso estaba permitido a todas las clases sociales, también lo es que factores como la ubicación respecto a las zonas más pobres de la ciudad o el control sobre el comportamiento en estos espacios no favoreció su uso por parte de los más desfavorecidos, que buscaron otros lugares para disfrutar de su tiempo libre.⁷³ Pero aun así, Central Park difería enormemente de los parques españoles de la época. El Buen Retiro, si bien había sido abierto por Carlos III a los madrileños, buscaba crear espacios para el fomento de la “buena sociedad”, lo que a su vez estimularía la creación de otros parques privados.⁷⁴ Surgen así una serie de iniciativas privadas como el Jardín de Tívoli

⁶⁷ Véase: Javier GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, “Del Madrid isabelino al de la Restauración: arquitectura y espacio urbano”, en PRIEGO ed, *Arquitectura y espacio urbano en el Madrid del siglo XIX*.

⁶⁸ JESÚS CRUZ, “Espacios públicos y modernidad urbana: la historia de los jardines de recreo en la España del siglo XIX”, *Historia Social*, n. 83 (2015): 49.

⁶⁹ Curiosamente, la Alameda del Perejil fue uno de los lugares fotografiados por Rafael Castro antes de partir rumbo a América, tal y como se vio en un capítulo anterior.

⁷⁰ JORGE URÍA, “Lugares comunes para los ciudadanos. Breves apuntes sobre el jardín español del siglo XIX”, *Pandora, revue d'etudes hispaniques*, n. 1 (2001): 252, 254.

⁷¹ RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “El Parque Central de Nueva York”, *El Museo Universal*, 23 de abril de 1865, 132-133.

⁷² D. B. BOTKIN Y C. E. BEVERIDGE, “Cities as Environments”, *Urban Ecosystems*, n. 1 (1997): 4.

⁷³ ROSENZWEIG Y BLACKMAR, *The Park and the People: A History of Central Park*, 225-237.

⁷⁴ CRUZ, “Espacios públicos y modernidad urbana: la historia de los jardines de recreo en la España del siglo XIX”, 41.

(1821), donde actualmente se ubica el Hotel Ritz, el Jardín de las Delicias (1833), en el Paseo de Recoletos, algo más tarde el de Portici, en el antiguo jardín botánico de Migas Calientes, o el más económico del Apolo, en la Glorieta de Bilbao.⁷⁵ Sin embargo, al igual que El Buen Retiro, estos “jardines de recreo” de Madrid tampoco estaban abiertos “a todos” como el Central Park de Nueva York. Al contrario que éste, que Castro utiliza como ejemplo del éxito de la Democracia en los Estados Unidos, los jardines madrileños, como los de Barcelona, permitían el paso previo pago de una entrada, y mediante el precio de ésta los organizadores establecían diferencias de clase a través del uso según el horario⁷⁶. El Central Park, por el contrario, era un parque en el que, al menos teóricamente, todos tenían cabida, tal y como además se puede observar en el dibujo remitido por Castro y que acompaña el texto, en el que es posible observar familias burguesas de caballeros con altos sombreros de copa, pero también parejas de trabajadores con ropas más humildes compartiendo los mismos espacios. Algo que en la actualidad puede parecer tan cotidiano no dejaba de ser toda una novedad en la década de 1860. De hecho, para sus diseñadores, Calvert Vaux y Frederic Law Olmsted, esta obra de arte democrático se había realizado para beneficio de todos; mientras para el primero tenía un valor intrínseco, para Olmsted servía como herramienta para elevar el capital moral y mental⁷⁷.

Los parques públicos fueron creados en el contexto del higienismo de la época. El higienismo predicaba una relación directa entre la salud y las condiciones del espacio urbano a partir de los métodos de la ciencia experimental.⁷⁸ Olmsted afirmaba que en el parque el aire era desinfectado por el sol y el follaje, y que éste último también actuaba mecánicamente purificándolo.⁷⁹ La preocupación de Olmsted por estos temas en el contexto de la creación del parque parece evidente si se tiene en cuenta que actuó también como secretario general de la United States Sanitary Commission, dedicada a la mejora del saneamiento de los campos militares de la Unión y la salud de los soldados.⁸⁰ Detrás de esta afirmación existe todo un sistema de creencias que podrían remontarse hasta la

⁷⁵ CRUZ, “Espacios públicos y modernidad urbana: la historia de los jardines de recreo en la España del siglo XIX”, 41-43.

⁷⁶ CRUZ, “Espacios públicos y modernidad urbana: la historia de los jardines de recreo en la España del siglo XIX”, 45, 50.

⁷⁷ ROSENZWEIG Y BLACKMAR, *The Park and the People: A History of Central Park*, 139.

⁷⁸ MONTSERRAT CAÑEDO RODRÍGUEZ, “La ciudad *medicalizada*: epidemias, doctores y barrios bajos en el Madrid moderno”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 13 n. 4 (2013): 9, postprint, consultado el 22 de diciembre de 2017, <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:500674>

⁷⁹ FREDERICK LAW OLMSTED, *Public Parks and the Enlargement of Towns* (New York, Arno Press, 1970), 15. En LÓPEZ, *Building American Public Health: Urban Planning, Architecture and the Quest for Better Health in the United States*, 36.

⁸⁰ THOMAS FISCHER, “Frederick Law Olmsted and the Campaign for Public Health”, *Places* (November 2010): 1-8, consultado el 21 de diciembre de 2017, <https://placesjournal.org/article/frederick-law-olmsted-and-the-campaign-for-public-health/>

época clásica⁸¹, según las cuales el aire, el agua y el sol, en cantidades y calidad adecuadas, alejaba los “miasmas”, vapores u organismos malignos que desprendían los cuerpos enfermos y las sustancias en descomposición que provocaban la enfermedad. Sin embargo, el poder sanador de los parques iba más allá de lo físico. Pues, de hecho, se concibe la enfermedad como un todo que abarca tanto lo físico como lo moral.

Como explica Dorceta E. Taylor, el propio Olmstead creía en el poder de los parques para recuperar y calmar, incluso a nivel social, ayudando a las distintas clases sociales a unirse a través de un espíritu de comunidad, y a los pobres a elevarse apartándose del vicio. Por tanto, lo consideraba un remedio para la anomia, alienación y egoísmo de la vida urbana⁸². Merece la pena recordar uno de sus artículos, publicado por Andrew Jackson Downing en 1851, en el que también defiende que los parques animaban a las masas a apreciar el arte de los jardines, a mejorar el nivel de civilización.⁸³ Algo que parece corroborar el propio fotógrafo cuando afirma que “... los detalles y adornos son exquisitos y conservados con ese respeto que todo pueblo culto debe conservar a los objetos tanto artísticos como de recreo...”⁸⁴ De alguna manera, lo que el fotógrafo parece apreciar más es la capacidad de los jardines, disciplina artística aún en ciernes en España, de “civilizar” o educar, de la misma manera que sus cuadros de historia o sus fotografías de grandes personajes ilustres de la época podían inculcar valores positivos a la sociedad. Se trata en cierto modo de un arte comprometido, de un arte con vocación social. Todos estos temas fueron de interés para la prensa de la época⁸⁵, por lo que las reflexiones de Castro podrían encontrarse entre las primeras con relación a la geografía médica de las ciudades.

Otro de los aspectos que subrayó Castro fue la magnífica planificación del parque y su “encaje” en la ciudad. Destaca así:

... los caminos carreteros y de herradura, contruidos expresamente para carruajes o para caballerías, proporcionan todos los medios de gozar sin estorbo [...] Para los pedestres hay anchos paseos y apartadas sendas que serpentean por los bosques

⁸¹ CAÑEDO RODRÍGUEZ, “La ciudad *medicalizada*: epidemias, doctores y barrios bajos en el Madrid moderno”, 9.

⁸² TAYLOR, “Central Park as a Model for Social Control: Urban Parks, Social Class and Leisure Behaviour in Nineteenth-Century America”, 427.

⁸³ TAYLOR, “Central Park as a Model for Social Control: Urban Parks, Social Class and Leisure Behaviour in Nineteenth-Century America”, 432.

⁸⁴ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “El Parque Central de Nueva York”, 132.

⁸⁵ CAÑEDO RODRÍGUEZ, “La ciudad *medicalizada*: epidemias, doctores y barrios bajos en el Madrid moderno”, 23-28.

*y hondonadas. Posee además el parque cuatro suntuosas avenidas más bajas que el nivel general del terreno con el objeto de que el tráfico ordinario de los negocios pueda hacerse sin dar un gran rodeo ni interrumpir el paseo, y de que los que vayan por ellas no ofendan la vista o estorben a los que, aun cuando se hallen en límites de una de las ciudades más populosas, están gozando de las delicias y placeres de los campos...*⁸⁶

La descripción del Central Park, que denomina "...uno de los paseos más magníficos del mundo..."⁸⁷ es, como el resto de Nueva York, laudatoria. De hecho, el parque se había construido a imagen y semejanza de los de las grandes capitales europeas de la época para dotar a la ciudad del mismo rango. Por tanto, Castro ofrece a sus lectores una visión de la ciudad de Nueva York como una gran capital, a la que contribuyeron libros de viajes tan críticos con el país como los de Frances Trollope. Es posible que centrara su atención en las imágenes más explotadas por los relatos de viajes coetáneos que, como explica Domosh, exploraban Broadway, 5th Avenue y Wall Street.⁸⁸ Estos lugares eran, sin duda, los más ricos y elitistas de la ciudad. También es posible que se dejara llevar por la magia de los signos de progreso del país. Pero en todo caso parece existir una omisión de la pobreza y el desorden que también existían en Nueva York.

Así pues, la visión de Rafael Castro fue un tanto parcial. Todo parece apuntar a que el fotógrafo decidió trasladar a sus lectores una imagen positiva de los Estados Unidos, lo que no deja de ser interesante en el contexto español, y especialmente en un proyecto tan antiamericano como la Expedición del Pacífico. Sin embargo, como se ha visto en líneas anteriores, la ciudad de Nueva York ofrecía un enorme contraste entre las élites y las clases más pobres. El Central Park se había construido, de hecho, sobre humildes poblamientos afro-americanos (Seneca Village), irlandeses y alemanes, edificios religiosos e incluso fábricas.⁸⁹ Pues, como ya se ha apuntado anteriormente, la ciudad se caracterizaba por la existencia de riqueza y pobreza extremas, diversidad racial y étnica, élites económicas compitiendo por el poder político y un sistema de clases muy inestable.⁹⁰ El parque surge como respuesta al caos de las calles, a la apropiación de las

⁸⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "El Parque Central de Nueva York", 132.

⁸⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "El Parque Central de Nueva York", 133.

⁸⁸ DOMOSH, "Those 'Gorgeous Incongruities': Polite Politics and Public Space on the Streets of Nineteenth Century New York City", 214-215.

⁸⁹ ROSENZWEIG Y BLACKMAR, *The Park and the People: A History of Central Park*, 65-77.

⁹⁰ DOMOSH, "Those 'Gorgeous Incongruities': Polite Politics and Public Space on the Streets of Nineteenth Century New York City", 213.

mismas por parte de las clases trabajadoras⁹¹. En este sentido, no difiere de otras ciudades como París, tal y como veíamos anteriormente.

Algunas de las maravillas del parque son naturales, como las hileras de olmos americanos, descritos por Michaud como “el vegetal más magnífico de la zona templada” o las hermosas bandadas de cisnes regalo de la ciudad de Hamburgo. Pero el lago también depara otras maravillas, como la actividad humana que allí tiene lugar: elegantes botes surcando las límpidas aguas en verano y miles de patinadores, hombres, mujeres y niños, desliziéndose sobre el hielo a todas horas durante el invierno. El parque cuenta, tanto en verano como en invierno, con bandas de música y

*... por las noches, además de las luces de gas, suele iluminarse el lago con luz eléctrica o de calcio y con gran número de faroles de colores, que prestan un aspecto mágico y encantador a esta escena...*⁹²

Nueva York contaba con alumbrado de gas desde 1823. Y, efectivamente, el estanque era iluminado con luces de calcio, según podemos confirmar gracias a un artículo del *New York Times* de 1860. Conforme a éste, la iluminación “producía un efecto singular y deslumbrante”, iluminando el estanque casi como si fuera de día.⁹³ La descripción del comisionado resulta aún más evocadora al mencionar también los faroles de colores, dotando al espacio de un carácter mágico, encantado. El fotógrafo posiblemente menciona la luz eléctrica porque en el Madrid de la época no fueron pocas las farolas que se iluminaron de esta manera. Según comenta Alberto Guerrero Fernández, el 30 de enero de 1852 tuvieron lugar las primeras exhibiciones de alumbrado eléctrico en el Palacio Real de Madrid, seguidas por otras muchas, de tal manera que el fotógrafo se encontraba familiarizado con este tipo de iluminación⁹⁴, generalmente recogido por la prensa de la época. Las luces de calcio eran utilizadas en los escenarios teatrales del siglo XIX, lo que nos permite reconstruir mentalmente el estanque congelado con sus patinadores, hombres, mujeres y niños de toda condición social, como un espectáculo.

⁹¹ ÁLVARO SEVILLA-BUITRAGO, “Central Park y la producción del espacio público: el uso de la ciudad y la regulación del comportamiento urbano en la historia”, *EURE*, vol. 40, n. 121 (septiembre 2014): 62.

⁹² CASTRO Y ORDÓÑEZ, “El Parque Central de Nueva York”, 133.

⁹³ “The Skating Carnival”, *The New York Times*, 19 de diciembre de 1860, consultado el 12 de diciembre de 2017, <http://www.nytimes.com/1860/12/19/news/skating-carnival-half-new-york-male-female-old-young-central-park-novel-idea-ice.html>

⁹⁴ ALBERTO GUERRERO FERNÁNDEZ, “Primeras luces de Madrid”, *Manual Formativo de ACTA*, 52 (2009): 23-25.

Mencionar la electricidad, (aparentemente inexistente en el parque) servía, en todo caso, para describir el magnífico efecto lumínico pero, sobre todo, para reafirmar una vez más la rabiosa modernidad de la ciudad. El lago también era moderno por su carácter democrático y popular. Frecuentado por todas las clases sociales, en 1863 esta maravillosa instalación comenzó a serlo sólo por aquellos que no podían pagar la entrada a una pista de patinaje privada.⁹⁵

Conclusiones

Los dibujos y crónicas sobre la ciudad de Nueva York son quizá los trabajos más personales en la producción del fotógrafo, y se encuentran más estrechamente relacionados con el mundo del periodismo. No sólo visita la ciudad por iniciativa propia, sino que utiliza el dibujo como medio de expresión. Es posible, sin embargo, que muchas de las ilustraciones fueran realizadas a partir de fotografías comerciales adquiridas localmente, lo que no resulta un hecho excepcional en el viaje. Lo más probable es que viajara sin sus cámaras.

Rafael Castro ofrece a sus lectores una visión positiva de los Estados Unidos, algo que ya se había atisbado en sus trabajos sobre California. En un contexto como el español, en el que los Estados Unidos son percibidos como una amenaza, sin duda las opiniones del fotógrafo destacan por su carácter laudatorio basadas en el progreso del país. Entronca aquí con escritores como Alexis de Tocqueville o el vizconde de Chateaubriand, que consideran los Estados Unidos como una “república modelo”. Una vez más, sus opiniones personales contrastan con los objetivos del proyecto expedicionario al que ha pertenecido y cree pertenecer aún, que buscan crear una imagen de grandeza y modernidad para una España que, a pesar de todo, progresa lentamente y no consigue recuperar su lugar entre las grandes naciones. En varias ocasiones es posible advertir que su mirada es parcial e interesada, pues elimina todo comentario sobre los enormes contrastes existentes en la sociedad neoyorkina de la época. El Nueva York que se elige mostrar es el de las clases privilegiadas, mientras las pjaras de cerdos que recorren Broadway son silenciadas.

⁹⁵ ROSENZWEIG Y BLACKMAR, *The Park and the People: A History of Central Park*, 230.

Elige cuidadosamente el gran hotel de lujo como institución emblemática a describir. En el contexto norteamericano, los hoteles son a la ciudad lo que las plazas fundacionales a las urbes de la América española, generan los núcleos de población. Más aún, los hoteles tienen funciones similares en el sentido de que, como plazas y foros, constituyen lugares de reunión social, política y económica. Estudia cuidadosamente el hotel en el que se aloja personalmente, y describe de primera mano el lujo y modernidad, incluso desde sus entrañas, revelando así a sus lectores un mundo de otro modo oculto.

Como buen artículo de usos y costumbres, refleja lo que más llama la atención del fotógrafo, el pulso de la ciudad. Así, en franca contraposición al de Madrid, Nueva York es descrita como un lugar dormido los domingos. Sin embargo, el fotógrafo parece disculpar este adormecimiento dada la enorme actividad “casi eléctrica” del país durante el resto de la semana. Asimismo, critica en cierto modo la práctica protestante y la costumbre de beber a escondidas, pero destaca que, al menos, existe un orden social inquebrantable.

El Central Park de Nueva York, entonces recién construido, es el tercer elemento que el fotógrafo elige describir a sus lectores. Los jardines públicos, creados no sólo como lugares para la sociabilidad sino para la sanación física, moral y social de las comunidades, suscitaban el interés de la sociedad de la época. Sin duda es elegido por ser ya un lugar de referencia de la ciudad. Y, más allá de la descripción estética de estos hermosos jardines, lo que el fotógrafo plantea es que Nueva York demuestra con ellos estar a la altura de las grandes capitales europeas. Es más, los jardines públicos surgen de la Revolución Industrial, por lo que caracteriza esta ciudad una vez más como moderna. Como ocurriera con el Fifth Avenue Hotel, lo que trata de destacar es la importancia de las instituciones democráticas, porque si los hoteles norteamericanos son “palacios para el pueblo”, el Central Park son los jardines de toda la sociedad neoyorkina, sin distinción de clase.

Las imágenes, bien derivadas de dibujos acreditados al propio Rafael Castro o posiblemente basadas en fotografías comerciales adquiridas localmente, se encuentran en ocasiones disociadas de los textos, sugiriendo tal vez la existencia de un número mayor de crónicas que nunca se publicaron. La inclusión entre estos textos de una imagen de la *Triunfo* en Puerto Stanley (Islas Malvinas) parece sugerir que la pertenencia a este proyecto gubernamental otorgaba prestigio y credibilidad a los trabajos del fotógrafo que, hemos de recordar, aparecen firmados, lo que no es habitual en la época. Así, es posible

que el fotógrafo visitara las cataratas del Niagara, de las que sólo aparecen publicadas imágenes de su modernísimo puente colgante, hito de la ingeniería de la época y símbolo del genio norteamericano.

Al no tratarse de un tema de actualidad como la propia expedición, todos estos trabajos fueron publicadas de regreso a España, momento en el que el fotógrafo los entregó a *El Museo Universal*, contando con el apoyo de su nuevo director.. Se trata, junto al artículo sobre Ramón Castilla, presidente del Perú, de los últimos trabajos firmados por Rafael Castro.

... En la exposición del Jardín Botánico llama la atención el retrato al óleo del malogrado fotógrafo señor Castro y Ordóñez, uno de los expedicionarios del Pacífico que tan desastrosamente murió en esta corte. Y, a propósito, ¿ha recompensado de algún modo el Gobierno los trabajos de fotografía que en su viaje hizo aquel joven, trabajos entregados por su desconsolado padre en el Ministerio de Fomento?...¹

El Cascabel, 14 de junio de 1866

Capítulo 8

Muerte de Rafael Castro y Exposición del Pacífico en el Jardín Botánico de Madrid

Introducción

En este último capítulo se analiza las razones por las que Rafael Castro decidió abandonar la expedición antes de iniciarse el denominado “Gran Viaje”, y se estudia el regreso y el último año en Madrid antes de su fallecimiento. Asimismo, se trata de establecer algunas hipótesis sobre los posibles motivos de su muerte. El proyecto siguió adelante, no sin dificultad, y el proyecto de positivado se encomendó a los hermanos Mudarra, que teóricamente debían producir 20 álbumes “de vistas”. Finalmente, se estudia la organización de la exposición que tuvo lugar en el Real Jardín Botánico de Madrid de 1866, un tema digno de una publicación más amplia. De esta manera, se trata de conocer cuáles fueron las imágenes fotográficas que pudieron contemplar los madrileños en la exposición, y así el “imaginario americano oficial” que Rafael Castro contribuyó a crear con su labor.

¹ “Cascabeles”, *El Cascabel*, 14 de junio de 1866, 4. Agradezco a Concha Díaz Pascual el haber llamado mi atención sobre este artículo.

La decisión de abandonar la expedición

Poco sabemos realmente sobre las razones que condujeron a Rafael Castro a abandonar la expedición, si bien todo apunta a la imposibilidad de acometer sus labores y, sobre todo, a los problemas organizativos y económicos de la comisión.

... Éramos ya pocos; el Sr. Paz había marchado ya a España, nuestro malogrado compañero Amor había fallecido en California, el fotógrafo y el ayudante disecador Puig, temiendo la magnitud y peripecias de tan colosal viaje, regresaron a Europa. Quedamos, pues, reducidos a cuatro: Martínez, Espada, Isern y Almagro...²

Los comentarios al respecto que aparecen en la narrativa oficial del viaje parecen dejar traslucir cierto menosprecio por el fotógrafo y el disecador, o quizá pueda tratarse de una estrategia para ennoblecer la arriesgada empresa expedicionaria a la que se enfrentaron sus últimos componentes. Respecto a Puig, que no contaba con las simpatías de los comisionados ni de los marinos, Francisco de Paula Martínez y Sáez comenta en una carta privada que aduce tener problemas de salud para abandonar la expedición, si bien oculta que en realidad se disponía a casarse con una chilena:

... Puig se casó aquí con 50.000 ps que se llaman doña Nieves Martínez, de modo que supongo no querrá venir, de lo que todos nos alegramos. Así es que ha conseguido lo que él deseaba, buena plata, aunque por la proa. De regreso dirá que está enfermo y no pudo viajar, pero estoy decidido a decir la verdad...³

Sobre las razones que pudo tener Castro, todo parece apuntar a que el denominado “Gran Viaje” era una “misión imposible” para el fotógrafo de la expedición. En el mes

² ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la Comisión Científica enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años 1862 a 1866 acompañada de dos mapas*, 76-77.

³ FRANCISCO DE PAULA MARTÍNEZ Y SÁEZ a Laureano Pérez Arcas, en MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 199.

de septiembre de 1864 Castro acompaña a los científicos en una expedición en las proximidades de Guayaquil; los comentarios que aparecen en el diario de Martínez y Sáez reflejan las dificultades con las que se enfrentaba el fotógrafo:

... Dispuesta ya, aunque con mil dificultades la balsa, salimos en ella a las 9 de la mañana [...] Una nube de mosquitos impedía en la balsa comer y dormir aun con toldo o mosquitero. El pobre Castro... aun envuelta la cara en un pañuelo no podía descansar pues pasaban la tela para clavarle su trompa.

[...]

Estando el fotógrafo incómodo con los mosquitos nos decidimos nosotros a ir a Bodegas.

[...]

Hasta las cinco no encontramos a nadie que nos cediese caballos. Lo hizo el Alcalde del pueblo dándonos de los que tenía agarrados para mandar a Guayaquil [...] Llevaba mucho trasto el fotógrafo. Se cargó una mula con ellos y bien pronto vinieron al suelo. Cargado con esto y con no tener arreos su caballo que le gustasen, no quiso venir...⁴

En su expediente personal, en una carta al Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, el propio Castro afirma haber abandonado la expedición en el Amazonas “por lo embarazoso del material y el escaso tiempo concedido a este viaje”, razones por las que solicitó permiso a Martínez y Sáez, que actuaba como presidente interino, para regresar a España.⁵ Pero si bien parece imposible viajar con una cámara y realizar placas al colodión húmedo en un laboratorio portátil en plena selva con tan poco tiempo, Castro podría quizá haber acompañado a los otros comisionados en calidad de dibujante. Con todo, decidió partir, decisión que comunicó verbalmente a Martínez y Sáez ya en Chile,

⁴ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 187, 188, 190.

⁵ AGA, legajo 14717. RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ al Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, 31 de enero de 1865.”

y que ratificó posteriormente y por escrito el 6 de octubre⁶, iniciando los preparativos un día después.⁷

En efecto, la documentación que se conserva nos permite saber que el 18 de abril de 1864 habían sido informados por Patricio María Paz y Membiela de que por Real Orden debían regresar a España.⁸ Los comisionados ya habían recibido estas órdenes directamente de Luis Hernández Pinzón el 3 de abril de 1864,⁹ y habían decidido desobedecer y protestar formalmente.¹⁰ Con todo, Rafael Castro decidió finalmente cumplir la real orden, tal y como destaca el propio Patricio María Paz y Membiela en una carta del 24 de febrero de 1865,¹¹ posiblemente para evitar más problemas. Quizá por las mismas razones decidió aceptar la invitación de Pinzón, y visitar las Islas de Chincha. El hecho de que se solidarizara con sus compañeros protestando, pero finalmente aceptara las órdenes, justas o no, de sus superiores, sugiere quizá una especial vulnerabilidad, posiblemente económica tal y como parecen confirmar acontecimientos posteriores. Lo que sí parece cierto es que cuando fue a visitar a Pinzón en calidad de emisario de la Comisión Científica, lo hizo porque era el miembro que más había colaborado con los marinos y se encontraba en mejores relaciones con ellos.

Las condiciones económicas en las que quedaban los comisionados distaban de ser buenas, puesto que sólo se les abonó el sueldo hasta la fecha, y los gastos hasta el mes de diciembre anterior, cuando lo habitual era abonar el pasaje y dar tres pagas adelantadas.¹² En la carta al Ministerio de Fomento e Instrucción Pública de su expediente personal también afirma el fotógrafo que sólo recibió sus pagos hasta el 1º de junio de 1864, según instrucciones recibidas en Guayaquil en septiembre. Según estas instrucciones se ordenaba pagar el viaje de regreso, pero no se fijaba cantidad, por lo que Martínez y Sáez, consciente de que los fondos no eran suficientes, abonó los gastos, pero dejó a deber las mensualidades de julio a octubre, y las tres adelantadas.¹³ La correspondencia que se conserva refleja cómo tanto Paz y Membiela como Martínez y

⁶ AGA, legajo 14717. PATRICIO MARÍA PAZ Y MEMBIELA al Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, 24 de febrero de 1865."

⁷ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 193.

⁸ FRANCISCO DE PAULA MARTÍNEZ Y SÁEZ a Laureano Pérez Arcas, en MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 137.

⁹ LUIS HERNÁNDEZ PINZÓN, Carta, en MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 174.

¹⁰ FRANCISCO DE PAULA MARTÍNEZ Y SÁEZ a Luis Hernández Pinzón, 5 de abril de 1864, citado en MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 175.

¹¹ AGA, PAZ Y MEMBIELA al Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, 24 de febrero de 1865.

¹² MARTÍNEZ Y SÁEZ a Luis Hernández Pinzón, 5 de abril de 1864, en MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 175.

¹³ AGA, CASTRO Y ORDÓÑEZ al Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, 31 de enero de 1865."

Sáez corroboran esta información y apoyan en todo momento la solicitud de Castro en varios escritos una vez de regreso en Madrid.

Así pues, todo parece apuntar a que el fotógrafo, convencido de la imposibilidad de seguir a sus compañeros, decidió cumplir con las órdenes del gobierno y regresar a España.

Viaje de regreso a España

Como se ha visto en el capítulo anterior, Rafael Castro viajó a España vía Nueva York. Debió disfrutar de varias semanas en la ciudad norteamericana antes de embarcarse rumbo a Europa. La cuenta de gastos parece sugerir que esta estancia se realizó por razones personales, puesto que el alojamiento no aparece reflejado.¹⁴ Es necesario recordar que durante la expedición éste aparece sufragado por cada uno de los comisionados,¹⁵ pero también es cierto que los hoteles del trayecto de regreso sí aparecen reflejados en las cuentas.¹⁶ Sobre la estancia del fotógrafo en la ciudad de Nueva York, se remite al lector al capítulo anterior.

La documentación que se conserva nos permite saber que Rafael Castro viajó de Guayaquil a Southampton haciendo escala en Panamá y Nueva York en la Compañía de Vapores Ingleses en el Pacífico. Posteriormente se dirigió a Londres, más tarde a París vía Newhaven y Dieppe y, tras esperar la llegada de algunos objetos de la comisión, finalmente puso rumbo a Madrid. Las cuentas son, en ocasiones, exhaustivas y permiten conocer detalles encantadores como la naturaleza de las comidas que se realizaron.¹⁷ Rafael Castro llegó finalmente a Madrid el 21 de enero de 1865.

Por tanto, el viaje de regreso, de cerca de tres meses, se realizó gracias a los fondos del gobierno, si bien la estancia en la ciudad de Nueva York parece haber sido llevada a cabo por razones personales y sufragadas por el propio fotógrafo.

¹⁴ Véase AGA, legajo 14717.

¹⁵ MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Diario*, 34.

¹⁶ Véase AGA, legajo 14717.

¹⁷ Véase AGA, legajo 14717.

El último año en España

No sabemos mucho sobre los meses siguientes, si bien parecen decisivos en esta historia. La documentación que se conserva y las breves noticias que aparecieron en *El Museo Universal* nos permiten reconstruir algo de lo que ocurrió. En primer lugar, sabemos que Rafael Castro visitó al director de *El Museo Universal* con vistas a la publicación de nuevos artículos, y solicitó de la administración no sólo los pagos atrasados, sino continuar con su labor como fotógrafo de la comisión, lo que sólo consiguió en parte. Esto le condujo a la desesperación, lo que si no justifica al menos sí contribuye a explicar su suicidio a finales del año 1865.

El Museo Universal

Como se vio en el capítulo anterior, León Galindo de Vera, entonces nuevo director de *El Museo Universal*, decidió publicar algunos de los artículos de Rafael Castro. Tras una breve introducción¹⁸ da paso al artículo “Un hotel en Nueva York”¹⁹, el primero de una serie de tres sobre la ciudad norteamericana (“Un domingo en Nueva York”, “El Central Park”) publicados en febrero y abril de 1865 respectivamente. Castro también publicó un cuarto artículo, en este caso sobre Ramón Castilla el 7 de mayo. Hasta donde sabemos, este artículo sobre el presidente peruano sería el último trabajo de Rafael Castro para *El Museo Universal*. Tal y como se ha comentado en el capítulo anterior, es posible que Rafael Castro propusiera otros textos, puesto que la existencia de dibujos sugiere que visitó personalmente las cataratas del Niagara. Pero la revista decidió finalmente no publicar más artículos.

Es cierto que la expedición científica posiblemente no suscitara entonces tanto interés como durante el viaje, pero los viajes siempre resultaban interesantes para la revista y para toda la editorial Gaspar y Roig, responsables de importantes obras

¹⁸ [GALINDO DE VERA], [Introducción a “Un hotel en Nueva York”], 43.

¹⁹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Un hotel en Nueva York: Nueva York, 6 de noviembre de 1864”, 43-45.

coetáneas como *El Nuevo Viajero Universal*²⁰. *El Nuevo Viajero Universal* era la versión moderna de la clásica *El Viajero Universal*, publicada en varios tomos o “quadernos” en Madrid por la Imprenta de Villalpando entre los siglos XVIII y XIX. Como la versión más moderna, era una recopilación de la obra de los mejores viajeros, algo ya clásico en la literatura viatica. Al menos el tomo relativo a América de *El Nuevo Viajero Universal* estaba arreglado por el mismo Nemesio Fernández Cuesta y, al contrario que la primera versión, estaba profusamente ilustrado. Nemesio Fernández Cuesta dominaba el francés entre otros idiomas, y también tradujo importantes obras como *Los Miserables* de Víctor Hugo²¹ así como muchos de estos viajes. El interés de Gaspar y Roig y del mismo Fernández Cuesta por la literatura de viajes explica por sí mismo la contratación de un cronista de la expedición para la revista. Más aún si era capaz de enviar crónicas e ilustraciones, algo por lo que destacaba especialmente la revista. Pero a su regreso, Fernández Cuesta había desaparecido, posiblemente debido, como apunta Diego Chozas Ruiz-Belloso, a un público y un tanto irreverente “tira y afloja” con la censura en su lucha por la libertad de prensa y por hacer de *El Museo Universal* una revista con un carácter más político.²² Las noticias sobre Nemesio Fernández Cuesta y Picatoste son escasas, y nos remiten al ensayo sobre periodistas del XIX de Ossorio y Bernard. Es interesante subrayar que para Manuel Ossorio, Fernández Cuesta era uno de los más grandes del periodismo español de su época, y que en su biografía llama la atención por destacar su “carácter, afabilidad e ilustración” que dejaron a su muerte “un recuerdo imperecedero”.²³ Si el eclipse de Nemesio Fernández Cuesta parece acompañar al del propio Castro, lo que sugiere quizá una apuesta de carácter personal por parte del entonces director de *El Museo Universal*, no es menos cierto que la revista adoptó con la dirección de León Galindo de Vera un rumbo nuevo. Como indica Diego Chozas Ruiz-Belloso, el nuevo director no introdujo importantes novedades en los contenidos, pero sí evitó toda alusión política. Con todo, la crítica a la censura no tardaría en aparecer una vez más, y tras el fracaso de

²⁰ *Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig, El Nuevo Viajero Universal, enciclopedia de viajes modernos, recopilación de las obras más notables sobre descubrimientos, exploraciones y aventuras publicadas por los más célebres viajeros del siglo XIX, Humboldt, Burckhardt, Livingstone, Parkyns, Huc, Clapperton, Leichhardt, etc., etc., ordenada y arreglada por don Nemesio Fernández Cuesta para formar un viaje moderno alrededor del globo y adornada con profusión de mapas, láminas sueltas y grabados intercalados en el texto representando vistas, trajes, costumbres, aventuras, ceremonias, productos naturales y de la industria de los respectivos países, retratos, etc. Tomo III, América* (Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, Editores, 1861).

²¹ Incluida la versión utilizada en este trabajo, de época actual, que todavía se publica.

²² DIEGO CHOZAS RUIZ-BELLOSO, “*El Museo Universal* pintado por sí mismo: trayectoria de un proyecto editorial”, *Anales*, n. 26 (2014): 134-138.

²³ Asimismo, Manuel Ossorio recuerda cómo “... siendo casi un niño y desconocido por completo encontró en el Sr D Nemesio Fernández Cuesta generoso y decidido padrino para sus primeras armas literarias...”. MANUEL OSSORIO Y BERNARD, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX* (Madrid: Imprenta y Litografía de J. Palacios, 1903), 129, <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1000390> (consultado el 30 de diciembre de 2017)

León Galindo de Vera como director de la revista, su labor sería continuada por Gustavo Adolfo Becquer.²⁴ La historia de *El Museo Universal* también sugiere que los escritos de Rafael Castro eran, en efecto, ligeramente “punzantes”, tenían “un cierto color político” que posiblemente la revista quiso evitar una vez Fernández Cuesta abandonó su puesto como director.

El último trabajo publicado por Rafael Castro en *El Museo Universal* fue un texto sobre el presidente peruano Ramón Castilla y Marquesado, que no firmó sino con sus iniciales, razón por la que no aparece recogido en los ya clásicos estudios sobre la revista²⁵. El texto aparece en fecha tardía, 7 de mayo de 1865, y comenta la biografía de Castilla y su levantamiento contra el presidente Juan Antonio Pezet. Con él, Castro ofrece un artículo inusual en su serie, posiblemente relacionado con el destierro a Gibraltar de Castilla, y el inicio de la Revolución Restauradora de 1865 bajo el mando del coronel Mariano Ignacio Prado y las sublevaciones de los también coroneles José Balta y Pedro Díez-Canseco. Juan Antonio Pezet, vicepresidente de la república, se había visto obligado a asumir la presidencia del Perú a la muerte de Miguel de San Román, cuyo entierro aparece representado en una fotografía de las colecciones del Pacífico. Su llegada al poder coincidió con la toma de las Islas de Chincha por parte de la escuadra española. La crisis hispano-peruana fue conducida por vía diplomática, firmándose el Tratado Vivanco-Pareja el 27 de enero de 1865. El tratado fue interpretado en Perú como una muestra de debilidad por parte del gobierno de Pezet, lo que dio lugar a estas rebeliones. Las sublevaciones provocarían finalmente la caída del entonces presidente el 8 de noviembre de aquel mismo año. El texto de Rafael Castro contiene tanto una biografía de Ramón Castilla como, especialmente, una crítica de las sublevaciones de las repúblicas americanas, que ponen de relieve las limitaciones de sus democracias. El texto, como en otras ocasiones, no carece de sorna.

Merece la pena recordar en este punto que la *Galería de Contemporáneos* de Rafael Castro contaba con una fotografía, un autógrafo y una biografía de cada personaje escrita por un tal J. de la Viña. Se trata de un autor del que desconocemos cualquier otra obra, lo que nos conduce a pensar que posiblemente se trataba de un pseudónimo. Teniendo en cuenta la producción literaria de Rafael Castro como cronista, ¿no sería quizá el pseudónimo del propio fotógrafo? No se ha podido hallar ninguna de estas biografías,

²⁴ CHOZAS RUIZ-BELLOSO, “*El Museo Universal* pintado por sí mismo: trayectoria de un proyecto editorial”, 140.

²⁵ ELENA PÁEZ RÍOS, *El Museo Universal. Madrid (1857-1869)*. (Madrid: CSIC, 1952).

por lo que no es posible analizarlas. Sin embargo, su conocimiento de primera mano de la realidad americana y su experiencia como biógrafo podrían quizá haberle sido útiles a la hora de conseguir esta colaboración periodística meses después de la expedición.

La introducción del artículo resulta sumamente esclarecedora:

*... Siempre las repúblicas americanas han estado conmovidas por la ambición de sus presidentes. Hoy se levanta uno, mañana otro, la guerra estalla y se destruyen comercio y agricultura y todas las fuentes de la riqueza pública. ¿Pero qué les importa? Ellos entretanto gozan las dulzuras del mando. Esta no es la historia de sólo el Perú, es la historia de todos los pueblos americanos que bajo la palabra patriotismo han ocultado intereses bastardos...*²⁶

Tras la biografía de Ramón Castilla puntualiza nuevamente:

*Entró a sucederle el general Pezet y hoy, a consecuencia de las justas reclamaciones de España, el general Castilla se levanta en contra del gobierno constituido y le siguen la mayor parte de las provincias de la república...*²⁷

Si recordamos los comentarios respecto al proceso electoral en Chile y más tarde en Nueva York, sería posible leer entre líneas que lo que critica son las limitaciones y fragilidad del sistema democrático latinoamericano, y no tanto el sistema republicano en sí mismo como sugiere la Real Academia de la Historia. Así, en Chile primero critica la violencia del vencedor de las elecciones:

... Lo mismo fue recibir esta noticia que se hizo sentir una sorda agitación que no me admiró y que preveía que se aumentaría, habiendo sido testigo ya de las ruidosas y ridículas manifestaciones contra los franceses el año pasado y las escandalosas habidas últimamente con motivo de las elecciones de diputados y municipales, en las que los

²⁶ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "El general don Ramón Castilla", 149.

²⁷ CASTRO Y ORDÓÑEZ, "El general don Ramón Castilla", 150.

*vencedores, partido del gobierno, se han permitido hasta apedrear las casas de los ciudadanos vencidos de distinta opinión, tanto aquí como en la capital, y ¡viva la libertad! Con tales antecedentes, figuréme el nublado que se nos venía...*²⁸

Y, como contrapunto, describe el proceso electoral en los Estados Unidos, ejemplo de orden y respeto a la democracia:

*... Como llegué en vísperas de las elecciones, tuve ocasión de presenciar el gran “meeting” que formaron los demócratas en favor de la elección para presidente del general Maclellan; tuvo su origen parte en Union Square y parte en este hotel donde se hallaba el candidato que dirigió un discurso desde el balcón principal, del que no entendí una palabra. Después se pasearon procesionalmente sobre trescientas mil almas con luces, banderas y músicas, cohetes y petardos y entusiastas hurras. En honor de la verdad reinó el orden más admirable en toda la manifestación para atraer votos al general, como en las elecciones en que por fin fue reelegido Lincoln...*²⁹

Anteriormente, en la reseña biográfica del presidente del Perú, incluye las siguientes palabras:

*... En las para nosotros tristes jornadas de Junín y de Ayacucho fuimos vencidos, no por las armas, sino por las ideas vertidas por la Revolución Francesa y además, como ha dicho muy bien un célebre orador español “los pueblos tienen que ser ingratos con los pueblos para ser agradecidos con la humanidad”...*³⁰

Si resulta evidente que el texto critica las limitaciones de la democracia en América Latina, no es menos cierto que en esta última cita Rafael Castro cuestiona la española. Pues esta cita no es otra que la de un célebre discurso de Emilio Castelar de

²⁸ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Cartas no científicas: Valparaíso, 31 de mayo de 1864”, 243.

²⁹ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Un hotel en Nueva York: Nueva York, 6 de noviembre de 1864”, 45.

³⁰ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “El general don Ramón Castilla”, 150.

1854.³¹ En este improvisado discurso el político, periodista y literato andaluz hablaba, entre otros, de la democracia y la libertad de los pueblos. El texto fue recogido por la mayoría de los periódicos de la época, lo que llevó incluso a Castelar a agradecer públicamente la enorme difusión que contribuiría a crearle un nombre en el panorama político. Es necesario recordar que Rafael Castro, de aproximadamente la misma edad, le había dedicado una de sus primeras imágenes de su *Galería de Contemporáneos* al político. Es más, muchas de las ideas que salpican sus escritos coinciden con las del gaditano, destacando sobre todo su firme defensa de la democracia. Lo que más nos interesa resaltar aquí es que en aquellos tumultuosos meses, y en el contexto de *El Museo Universal*, es posible que la cita de aquel conocido discurso no fuera “políticamente correcta”. Hay que recordar que *El Museo Universal* era oficialmente una revista ajena a la política, y que los censores la vigilaban estrechamente; no en balde, la lucha por la libertad de prensa le había costado recientemente el puesto a Fernández Cuesta. Si bien el director literario en aquellos momentos, Galindo de Vera, trató por todos los medios de erradicar cualquier comentario político de la revista, lo cierto es que finalmente también se rindió y se reveló públicamente contra las presiones de la censura y contra la reina Isabel II.³² “... Y en España no ocurre más por ahora que digno de contar sea... ¿Sonríen mis lectores? Pues rectificaré. No ocurre nada más que a mí me sea lícito referirles...”³³-afirma el director de la revista en julio de aquel año. El canto a la democracia y, sobre todo, la cita de Castelar no podían pasar inadvertidos ni para un censor ni para un lector de la época en aquellos convulsos meses. Los comentarios vertidos contra la reina, que si bien fueron censurados circularon por Madrid, le costaron a Castelar su cátedra de Historia en la Universidad de Madrid. Más aún, el rector de la universidad Juan Manuel Montalbán también fue destituido por el gobierno por negarse a instruir expediente contra su colega. El profesorado y los alumnos mostraron su apoyo hacia Castelar y Montalbán, dimitiendo incluso otros catedráticos. A las protestas estudiantiles siguieron fuertes medidas represoras por parte del gobierno, entre ellas la proclamación del estado de guerra, la suspensión de derechos constitucionales, o una mayor censura de prensa. En respuesta a estas medidas, el 10 de abril miembros del Partido Demócrata, el Partido Progresista, estudiantes y obreros se manifestaron en la

³¹ EMILIO CASTELAR, *Primer discurso de Emilio Castelar, pronunciado en el Teatro de Oriente en una reunión electoral del Partido Liberal (1854)*, consultado el 31 de diciembre de 2017, <http://constitucionweb.blogspot.com.es/2011/01/primer-discurso-de-emilio-castelar.html>

³² CHOZAS RUIZ-BELLOSO, “*El Museo Universal* pintado por sí mismo: trayectoria de un proyecto editorial”, 140.

³³ LEÓN GALINDO DE VERA, “Revista de la semana”, *El Museo Universal*, 9 de julio de 1865, 217.

Puerta del Sol. La reacción no se hizo esperar, y la Guardia Civil cargó contra toda persona que se encontrara allí, resultando varios muertos y heridos, muchos de ellos ancianos, mujeres y niños que transitaban por aquellas calles mientras los jóvenes daban su serenata. La violencia con la que las protestas del pueblo de Madrid fueron sofocadas en la denominada “Noche de San Daniel” provocaría a finales de junio la caída del gobierno de Narváez.

Finalmente, si las guerras civiles ponen freno al progreso de los países latinoamericanos y hacen de los rebeldes los enemigos no sólo de la democracia sino también de los pueblos, también los convierten en enemigos de España. Pues, finalmente, Rafael Castro concluye:

*... Es posible que [Castilla] triunfe, y que su triunfo renueve las complicaciones de España con el Perú...*³⁴

Por tanto, el texto sobre Ramón Castilla es significativo debido a varios aspectos. Es el último de los textos de Rafael Castro, si bien no se trata de literatura de viajes, y aparece tiempo después de regresar a Madrid. Si bien aprovecha el interés de las noticias de actualidad de América Latina, el artículo parece más ambicioso: Ramón Castilla funciona casi como un pretexto para entonar un canto a la democracia. No sólo critica a los rebeldes peruanos como enemigos del progreso y del pueblo; más aún, en momentos tan difíciles para el panorama político nacional, el artículo de Castro funciona como una defensa de la libertad de expresión y la democracia en España, quizá, como una velada crítica a la monarquía. El artículo también revela un escritor distinto, lo que permitiría subrayar que el peculiar estilo desenfadado de sus crónicas de viajes trataba de transmitir mayor sensación de inmediatez y realidad a sus lectores.

³⁴ CASTRO Y ORDÓÑEZ, “El general don Ramón Castilla”, 150.

La “caída en desgracia” del comisionado

La desaparición de Rafael Castro de las páginas de *El Museo Universal* coincide con “la caída en desgracia” y podría decirse que “bajada a los infiernos” del comisionado. A pesar de cumplir con las órdenes de regresar, la falta de favor le persiguió desde su regreso a Madrid. Su artículo sobre Ramón Castilla no es sólo una crítica velada hacia el orden de las cosas en España; es posiblemente también expresión de su propia desesperación.

Tras su llegada a Madrid el 21 de enero de 1865, sabemos que Rafael Castro dirigió una instancia al Ministro de Fomento e Instrucción Pública en el plazo de diez días para solicitar su sueldo: las tres pagas que debía haber recibido adelantadas y los pagos atrasados desde julio.³⁵ Dos semanas después, el día 14 de febrero, dirige otra instancia en la que solicita “alguna de las habitaciones vacantes que hay en dicho museo [de Ciencias Naturales] pues debe:

... ordenar, barnizar, y sacar las positivas de los clichés o planchas fotográficas ejecutadas en el viaje, así como también reproducir por medio de la fotografía momias, armas y otros objetos recogidos y que están depositados en el Museo...³⁶

Más adelante suplica además:

... se me sigan abonando mis haberes mensualmente en los términos que lo han sido durante el viaje hasta la separación de la comisión de la Escuadrilla del Pacífico, pues en ello se halla interesado el que los trabajos de la dicha comisión se presenten con resultados provechosos para las Ciencias Naturales...³⁷

³⁵ AGA, CASTRO Y ORDÓÑEZ al Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, 31 de enero de 1865.

³⁶ AGA, CASTRO Y ORDÓÑEZ al Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, 31 de enero de 1865.

³⁷ AGA, legajo 14717, RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ al Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, 14 de febrero de 1865.

Por tanto, da la impresión de que el fotógrafo da por supuesto que su cometido continúa una vez de regreso en Madrid. El funcionario Eugenio de Ochoa solicita en el margen izquierdo de la instancia que Mariano de la Paz Graells informe al Ministro respecto a todos los puntos mencionados por el fotógrafo. El informe al Ministro de Fomento no llega de Mariano de la Paz Graells, sino de Patricio María Paz y Membiela en fecha tan temprana como el 24 de febrero. En primer lugar, el marino recuerda que Castro ha regresado a España según Real Orden del 10 de junio de 1864. A continuación, reproduce textualmente la carta de Martínez y Sáez en calidad de presidente interino de la comisión en la que comenta que, tras una comunicación verbal, Rafael Castro solicita por escrito su regreso a España el 6 de octubre de 1865, partiendo una semana después, y siéndole abonado los gastos del viaje y sus pagas hasta junio. El informe termina con el apoyo incondicional de Paz.³⁸ Existe un expediente paralelo en el que se reproducen todos los documentos y que incluye un informe de Ordenación General de Pagos. Asimismo, aparece adjunta la contestación del funcionario Guerra a Eugenio de Ochoa con fecha 11 de marzo de 1865. Se trata de un texto de interés, puesto que en él se indica que:

*El Negociado, de acuerdo con lo informado por la Ordenación, cree debe retribuirse a Castro sus haberes desde 1º de julio último, pero en atención a no haber regresado a la península hasta últimos de enero por causa independiente a [ilegible] opina por qué debe pagársele hasta el 21 de este mes de enero en vez de fin de noviembre según manifiesta la ordenación. V. E. resolverá.*³⁹

Este comentario del funcionario Guerra pone en evidencia una vez más una irregularidad en el viaje de regreso, que parece apoyar la teoría de que la visita a Nueva York se hizo por razones personales. Por otra parte, aunque no sabemos qué resultado tuvo la consulta, el informe anuncia los problemas económicos que Rafael Castro tendría con el gobierno español a partir de entonces.

En una carta de Graells dirigida al Ministro con fecha 8 de marzo, es decir, unos días antes, el director del Museo de Ciencias Naturales apoya la solicitud de Rafael Castro del 14 de febrero. Sin duda, le ha sido solicitado un informe por el funcionario Eugenio

³⁸ AGA, PAZ Y MEMBIELA al Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, 24 de febrero de 1865.

³⁹ AGA, legajo 14717. [M?] GUERRA a Eugenio de Ochoa, 11 de marzo de 1865.

de Ochoa, a lo que contesta que debe habilitarse un espacio para que el fotógrafo pueda continuar sus trabajos de fotografía siempre que los gastos derivados no sean grabados al Museo. Asimismo, apoya firmemente la permanencia del fotógrafo en el proyecto:

*... Si se acordara que el Sr Castro concluya su tarea, como debe hacerse para no inutilizar la parte que dicho fotógrafo ha representado en la expedición científica, parece justo que se le siga pagando su haber como si estuviese en servicio activo pues es indudable que su comisión no ha concluido mientras tenga que trabajar en asuntos de ella...*⁴⁰

Sin embargo, en lo económico el director del Museo destaca que:

*... No obstante, fija ya su residencia en un punto y sin necesidad de hacer los gastos de viaje que motivaron la gratificación de mesa que por este concepto creo se concedió a cada uno de los expedicionarios, parece natural suprimirla, cuya partida podría quizá invertirse en los gastos de laboratorio que dicho Sr tenga que verificar...*⁴¹

Por tanto, teniendo en cuenta que también se cuestionaba el pago de todos los haberes que solicitaba el fotógrafo, el proyecto estaba cada vez peor dotado económicamente.

Mariano de la Paz Graells desvela a continuación la utilidad que se deseó o se esperaba dar a las fotografías en un primer momento:

... en caso de acordar siga el Sr Castro sus tareas, será oportuno disponer el número de ejemplares que de cada prueba haya de sacar para formar las repetidas colecciones que el gobierno considere oportuno distribuir a las corporaciones, altos

⁴⁰ AMNCN, signatura ACN0040/718/003. MARIANO DE LA PAZ GRAELLS al Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, 8 de marzo de 1865.

⁴¹ AMNCN, GRAELLS al Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, 8 de marzo de 1865.

*funcionarios, literatos, hombres científicos y vender a los particulares que gusten adquirirlas por cuyo medio podrán integrarse de parte de los gastos...*⁴²

Por último, pero no por ello menos importante, el texto fija nuevas competencias para el fotógrafo una vez de regreso en Madrid, secundando lo ya propuesto el 14 de febrero:

*... También cree esta comisión conveniente que el Sr Castro saque fotografías de varios de los objetos recolectados por los naturalistas que sería mucho más costoso y lento dibujar, pudiendo servir tales láminas para ilustrar la historia o relación de viaje que se supone deberán escribir los expedicionarios a su regreso bajo las bases que a su debido tiempo se aconseje por esta comisión o determine el gobierno...*⁴³

En este párrafo es importante destacar la preferencia de la fotografía sobre el dibujo como medio de comunicación visual de la expedición, particularmente a nivel popular (relación de viaje de los expedicionarios). La fotografía no sólo era más rápida y económica, como indica el párrafo, sino que posiblemente tenía más atractivo para los lectores, bien en forma de positivos o grabados incluidos o intercalados en el texto. Teniendo en cuenta que las relaciones de viajes ilustradas con fotografías eran en 1865 todavía una rareza, es posible que Graells tuviera en mente en aquellos primeros momentos un proyecto editorial realmente ambicioso. Pero fuera ésta o no su idea, quizá lo más importante sea reflexionar sobre el hecho de que se ideó un proyecto para compartir públicamente a través de fotografías y relaciones de viajes ilustradas, lo que constituía un punto y aparte respecto a la política conservadora que España había mantenido tradicionalmente. Claro está que mientras en su mayoría estos documentos eran posiblemente administrativos, este viaje científico era de una naturaleza distinta. La relación de viajes, tan de moda en aquellos años, traspasa los límites de las noticias

⁴² AMNCN, GRAELLS al Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, 8 de marzo de 1865.

⁴³ AMNCN, GRAELLS al Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, 8 de marzo de 1865.

secretas y se constituye en un medio de propaganda del Estado. En este sentido, la expedición debía tener una vertiente pública digna de un país moderno.

Al día siguiente, el 9 de marzo, Ordenación General de Pagos emite un extenso informe. Merece la pena destacar dos puntos al respecto. En primer lugar, que la reina había ampliado la comisión, de manera que a finales de noviembre del 1864 los expedicionarios debían estar de vuelta en España. Por otra parte, se explica que se había librado la cantidad de 200.000 reales de vellón para satisfacer las obligaciones del personal correspondientes a los meses de abril, mayo y junio, los de material ordinario del semestre, los de envío de las colecciones y los haberes y pasaje de los individuos de la comisión que regresaran, de todo lo cual había que rendir cuentas a la mayor brevedad posible. Sin embargo, a fecha del informe estas cuentas no se habían presentado. Por aquellas fechas, Espada, Almagro, Martínez e Isern se encontraba realizando el Gran Viaje, y faltaban aún muchos meses para que regresaran a Madrid. Por tanto, Ordenación de Pagos dio por bueno el informe de Paz en el que apoyaba la solicitud de Castro, si bien ante la falta de cuentas estimó oportuno se le abonara sus haberes sólo hasta noviembre, puesto que era la fecha oficial del cese de actividad de la comisión, según R.O. del 10 de junio de 1864.

Con todo, sabemos que finalmente, con fecha 16 de marzo, se dio orden de pagar a Rafael Castro los haberes correspondientes al periodo comprendido entre julio de 1864 y enero de 1865,⁴⁴ fecha real de su regreso.

En fecha no determinada, Castro escribe al funcionario Eugenio de Ochoa e insiste en que se atienda su instancia del 14 de febrero que, comenta, ha sido informada favorablemente por Graells el día 8 de marzo. "... No debe haber el menor inconveniente pues la comisión está prorrogada hasta fin de mayo y dicho señor tiene que efectuar trabajos para la misma..."-afirma el fotógrafo. La petición aparece junto a una recomendación. Esta petición aparece reflejada en el expediente completo con fecha 16 de mayo, por lo que sabemos por tanto que se escribió después del 8 de marzo y antes de esa fecha."⁴⁵ Asimismo, el fotógrafo remite una nueva instancia al Ministro de Fomento con fecha 16 de mayo. En ella vuelve a exponer que ha regresado según órdenes superiores, y que ha solicitado con fecha 14 de febrero un local para seguir cumpliendo

⁴⁴ AGA, legajo 14717. Real Orden, 16 de marzo de 1865.

⁴⁵ AGA, legajo 14717. ANÓNIMO, Sobre la instancia de RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ [al funcionario Eugenio Ochoa], 16 de mayo de 1865.

su cometido así como el abono de sus sueldos, a lo que no se pudo acceder por no haberse prorrogado la comisión sino hasta fin de noviembre. Sin embargo, afirma el fotógrafo, lo solicita nuevamente puesto que la comisión ha sido finalmente prorrogada hasta mayo, por lo que espera recibir sus haberes hasta esta fecha.⁴⁶ Por tanto, todo parece apuntar a que, si bien se dio orden de pagar sus haberes hasta enero, este pago posiblemente no se efectuó, de la misma manera que no se le asignó un lugar en el Museo, dado que, por un error de forma, la comisión había finalizado oficialmente en noviembre de 1864. Significativamente, en aquel mismo mes Antonio Castro y Gistaú solicitó una plaza de restaurador supernumerario en el Real Museo de Pinturas (posteriormente Museo del Prado), lo que sugiere que la situación económica familiar era apremiante.⁴⁷, si bien no se trata sino de una más de las múltiples solicitudes de trabajo que envió entre 1861⁴⁸ y 1875.

Según la documentación que se conserva, se recoge esta última instancia del fotógrafo, y se da a entender que aún no se le ha asignado un lugar para que pueda continuar con sus tareas. En una nota a continuación con fecha 6 de julio, el funcionario Guerra vuelve a informar a Eugenio Ochoa. Se dice que el presidente de la comisión Receptora, Mariano de la Paz Graells, debe proporcionar un local interinamente y a propósito para continuar los trabajos de fotografía.⁴⁹ En el informe recoge un documento del Ministro de Fomento, el Marqués de la Vega de Armijo, que aparece en el Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales según el cual:

.... Que siendo como son los clichés propiedad del Estado no se saquen más copias que las que el gobierno estime oportuno, a cuyo fin deberá manifestar el Presidente de la Comisión [Receptora] las que a su juicio sean necesarias cuidando también comprender en ellas las que sirvan para ilustrar la historia del viaje, que se forme un presupuesto minucioso del coste que tendrá el obtener las fotografías previo ajuste alzado con D Rafael Castro el cual será preferido en consideración a los servicios

⁴⁶ AGA, legajo 14717, RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ al Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, 16 de mayo de 1865.

⁴⁷ APR, caja 16779, expediente 16. Expediente personal de Antonio Castro y Gistaú.

⁴⁸ Existe una carta del 9 de mayo de 1861 en la que se le recomienda al marqués de Corvera, Rafael de Bustos y Castilla-Portugal, para que se le conceda una plaza de restaurador en el Museo de Pinturas. La carta menciona que es hermano político de un tal Gabriel Pérez, quien fue Jefe de Hacienda en Huelva. Véase AGA, legajo 31/6783, Recomendación de Antonio Castro de Gistaú al Marqués de Corvera, 9 de mayo de 1861, Expediente de Restauración de Antonio Castro de Gistaú.

⁴⁹ AGA, legajo 14717, [M?] GUERRA a Eugenio de Ochoa, 6 de julio de 1865.

*prestados. Que habiendo concluido su comisión el 21 de enero no se le señale sueldo alguno...*⁵⁰

Este es quizá uno de los documentos más importantes de toda la serie, esencial para comprender los acontecimientos que cierran este estudio [véase apéndice documental]. Se continúa discutiendo el positivado de toda la serie de fotografías así como la selección de las mismas por parte del gobierno y del presidente de la Comisión Receptora con vistas a ilustrar la historia del viaje y a otros usos no especificados pero que se intuye estarán limitados. Pero, más importante aún, se afirma por primera vez que los negativos “son propiedad del Estado” por lo que será éste quien decidirá qué hacer respecto a ellos. Por otra parte, el texto concluye que el fotógrafo no tiene derecho a sueldo alguno puesto que la expedición ha concluido oficialmente en enero, si bien se le dará preferencia sobre otros a la hora de positivizar las imágenes, para lo que podrá concursar. En estos renglones Rafael Castro queda desposeído totalmente de la propiedad de los negativos que con tanto celo había conseguido realizar en tierras americanas y había custodiado hasta Madrid, quedando además en principio fuera del proyecto.

¿Sería posible relacionar esta caída en desgracia con el hecho de que, como periodista, Rafael Castro se había significado en contra del gobierno de Narváez en su artículo sobre Ramón Castilla? En este punto sólo es posible conjeturar. Sin embargo, lo cierto es que hasta mayo se había producido una situación difícil pero finalmente se había autorizado a Castro a recibir sus haberes hasta enero, fecha de su regreso. Prorrogada oficialmente la expedición, el fotógrafo insiste en solicitar sus haberes hasta la fecha así como un local para poder desarrollar su trabajo, que aún no se le ha facilitado. Con todo, es en el mes de julio, después de la publicación de su artículo sobre Ramón Castilla, cuando es informado de que la propiedad de los negativos le corresponde al Estado, y de que queda fuera del proyecto. Con todo, se trata de momentos muy convulsos para la sociedad española, puesto que el 21 de junio cae el gobierno de Narváez y regresa O'Donnell con la Unión Liberal. Pero, ¿no habría de facilitar esto las cosas al fotógrafo? Al fin y a la postre, era la Unión Liberal quien había apostado por él cuando fue elegido candidato de la expedición. Es posible que el gobierno de O'Donnell interpretara sus

⁵⁰ AMNCN, signatura ACN0040/718. MARQUÉS DE LA VEGA DE ARMIJO [ANTONIO AGUILAR Y CORREA] sobre la propiedad de los negativos y el lugar del fotógrafo Rafael Castro y Ordóñez, 8 de julio de 1865.

crónicas como algo contraproducente pues, al fin y a la postre, Castro había filtrado noticias sobre el mal funcionamiento de la expedición y, sobre todo, había cuestionado que España fuera realmente el país moderno que pretendía parecer.

La reacción del fotógrafo no se hizo esperar. El 2 de agosto dirige otra instancia al Ministro de Fomento:

D. Rafael Castro y Ordóñez... expone:

*Que habiendo recibido un traslado de la orden expedida por el Ministro... relativa a la continuación de los trabajos de fotografía bajo bases diferentes que hasta hoy por convenir sin duda más a los intereses del Ministerio... quitando al representante la **propiedad absoluta** de los clichés o planchas fotográficas que con tanto trabajo como constancia ha ejecutado; no esto sólo sino que se le niega el sueldo desde su llegada a la península el 21 de enero habiendo estado perdiendo un tiempo precioso y necesario para su subsistencia hasta la fecha de 1º de agosto en que ha recibido el traslado por conducto del Ilmo Sr Director del Museo de Ciencias Naturales.*

... Vuestra Excelencia comprenderá en su alto criterio que la recompensa que se da al exponente es bien floja y en ninguna manera acorde con lo que de palabra y por escrito se prometió a los individuos que emprendimos tan arriesgado viaje.

[...]

Se me ha alegado también de palabra que a instancias del que suscribe se le concede el local debiendo constar que ha sido a los seis meses de instalado. El representante cree haber hecho al solicitado un servicio, pues el sacado de positivos y barnizado de los clichés es obra larga y por demás minuciosa para poder hacerla en este tiempo y nada más justo que él mismo ejecute estos trabajos...de los que podrá sacar alguna utilidad. V. E. considera sabido lo que es el arte de la fotografía, que tan solo el corto sueldo de dos años y medio no es bastante a recompensar los servicios del que representa.

[...]

Suplica: ... se le tomen en cuenta las razones expresadas para que se le abonen sus haberes desde el 21 de enero hasta el punto y hora en que ha recibido el traslado en

*que se le manda pasar a elegir local en unión del Ilmo Sr director del Museo de Ciencias Naturales....*⁵¹

Conocemos esta instancia tanto a través de su ejemplar original firmado por el propio Castro [véase apéndice documental] como de un resumen redactado de oficio por un tercero. En la instancia el fotógrafo vuelve a insistir sobre el tema de los pagos, argumentando que no ha cobrado nada desde el 21 de enero si bien la comisión se había ampliado hasta mayo y había disponibilidad de fondos. En la solicitud final, este parece ser el tema que más le interesa defender ante el ministro. Por otra parte, Castro defiende la “propiedad absoluta de sus negativos”, que el ministro ha declarado ser del gobierno con fecha 8 de julio. Otro punto interesante es que el local le ha sido facilitado a los seis meses de instalado en Madrid (¿julio?), pero que aun así ha realizado (en el plazo de un mes?) el barnizado y positivado de placas fotográficas, labor que cree debe desempeñar él, y que quedaría sin remunerar.

Con respecto a las condiciones de contratación mencionadas por el fotógrafo a las que parece que faltó el gobierno, no aparece nada que no sea su indemnización⁵². Con todo, es necesario apuntar que posiblemente se le animó a realizar el trabajo en la creencia de que podría obtener un empleo en su ramo a su regreso a Madrid. Es necesario recordar al respecto que el propio Patricio María Paz y Membiela recomendó a Charles Clifford para una plaza como fotógrafo del Ministerio de Fomento tal y como se le había prometido en concepto de recompensa a la ayuda prestada en la preparación de la comisión fotográfica⁵³. Y, en efecto, este tipo de colaboraciones parece que conducía muchas veces a obtener un nombramiento. Así, en una carta del marqués de la Vega y Armijo a Pedro Sabau se menciona que, además, se les había prometido a todos los integrantes de la comisión un ascenso a su regreso⁵⁴. Antonio Castro de Gistaú afirmó

⁵¹ AGA, CASTRO Y ORDÓÑEZ. “Instancia de en la que protesta por la privación de los derechos de propiedad sobre sus imágenes, de un sueldo por sus trabajos una vez de regreso en España, de la recompensa que les fue prometida antes de su partida, de un lugar para poder continuar con sus labores”, 2 de agosto de 1865.

⁵² Véase: AGA, legajo 14717. MARQUÉS DE LA VEGA DE ARMIJO [ANTONIO AGUILAR Y CORREA], “R.O. Nombramiento de Rafael Castro y Ordóñez como fotógrafo y dibujante de la Comisión Científica del Pacífico [28 de junio de 1862]”.

⁵³ AGA, PAZ Y MEMBIELA a Luis Guarnero recordándole la recompensa que en pago a sus servicios se le había prometido a Charles Clifford, 19 de julio de 1862.

⁵⁴ AGA, MARQUÉS DE LA VEGA DE ARMIJO. El Marqués de la Vega de Armijo al Sr. Ministro de Hacienda, comunicando el sueldo de Rafael Fernández de Moratín y el modo de pago del mismo, 11 de junio de 1862.

que tal había sido el trato cuando se invitó a su hijo a participar en el proyecto, según se deduce de una carta con fecha 7 de febrero de 1866⁵⁵.

Los derechos de propiedad sobre las placas, otro de los problemas que subyacen en el conflicto entre Rafael Castro y el gobierno, ya se ha discutido brevemente en el capítulo relativo a California y en un reciente artículo⁵⁶. No se ha encontrado entre el acuerdo contractual entre el comisionado y el gobierno ninguna referencia a la propiedad de las imágenes. Con todo, esto no significa que no existiera un acuerdo previo, tal y como afirma en su instancia el fotógrafo, de la misma manera que parece que se les prometió de palabra un ascenso o posiblemente un empleo fijo a su regreso. Por otra parte, es posible que Castro se amparara en la Ley de 1847 por la que un autor o artista (y sus descendientes por un plazo de 25 años) ostentaba poder total de disponer de su producción.⁵⁷ Sin embargo, el estatus de la fotografía, un arte industrial y mecánica, era aún un asunto controvertido y sin legislar de manera específica por aquellos años. En 1866 el estudio J. Laurent depositó en la Biblioteca Nacional parte de su colección fotográfica como acción derivada de las leyes de imprenta y propiedad literaria, pero pocos fotógrafos en España se acogieron a este depósito⁵⁸. Ello sugiere que los fotógrafos se acogieron a la Ley de 1847 equiparando la fotografía a los textos literarios o musicales impresos, y no a las obras de arte. Cuando Rafael Castro afirma que se le ha privado de la “propiedad absoluta” de las placas parece hacer referencia tanto a la propiedad de los objetos como a los derechos de propiedad intelectual, y es que según la Ley de 1847 era de la propiedad del objeto de la que emanaba todo derecho⁵⁹. Por otra parte, tradicionalmente los dibujos e incluso fotografías de otras expediciones habían pertenecido al Estado. La misma Ley de 1847 establecía que el derecho de reproducción de la obra plástica se asignaba no a su autor sino al adquiriente del original de la misma.⁶⁰ Aunque la ley no se refería de manera específica a la fotografía, posiblemente sentaba un precedente que permitía usar libremente los negativos. Y parece lógico pensar que tratándose de un proyecto oficial por el que el fotógrafo cobraba un sueldo el gobierno

⁵⁵ AGA, CASTRO Y GISTAÚ. “Instancia a la reina Isabel II en la que se solicita el pago de los sueldos atrasados a la muerte de su hijo y un empleo como restaurador supernumerario del Museo Nacional de Pintura [7 febrero 1866]”.

⁵⁶ SARA BADIA-VILLASECA, “Las fotografías de California de Rafael Castro y Ordóñez, miembro de la expedición Científica del Pacífico (1862-1866): discurso y circulación”, *Asclepio*, vol. 68, n. 2 (2016): p. 153, [doi 10.3989/asclepio.2016.25](https://doi.org/10.3989/asclepio.2016.25)

⁵⁷ RAQUEL SANCHEZ GARCÍA, “La propiedad intelectual en la España contemporánea, 1847-1936”, *Hispania*, vol. 62, n. 212 (2002): 1000, 1002.

⁵⁸ “Fotografía: Historia de la colección”, Biblioteca Nacional de España, consultado el 8 de febrero de 2018, <http://www.bne.es/es/Colecciones/Fotografia/Historia/>

⁵⁹ MARCO MOLINA, *La propiedad intelectual en la legislación española*, 35.

⁶⁰ MARCO MOLINA, *La propiedad intelectual en la legislación española*, 22.

partiera de la base, como se había hecho tradicionalmente, de que las planchas negativas eran, en efecto, propiedad del Estado, y así suyo también el derecho de reproducción. O quizá no, como sugiere el pleito de la familia del artista Joseph Selleny contra el gobierno de Austria sobre la propiedad de sus dibujos como componente de la expedición de la fragata *Novara*. Sea como fuere, bien que el fotógrafo fuera seducido con unas condiciones que finalmente no se aplicaron, o que emprendió su tarea bajo una impresión errónea, tal y como ya se ha explicado, actuó a lo largo de la expedición como si las imágenes fotográficas fueran de su propiedad. Así, por ejemplo, sus imágenes aparecen reproducidas por Edward Vischer en California, acreditadas a él como fotógrafo de la comisión o incluso, en ocasiones, sin créditos. De haber considerado estas imágenes propiedad del Estado, y teniendo en cuenta en qué términos se habla de ellas en estos documentos oficiales, no se comprende ni cómo fueron reproducidas por Vischer ni utilizadas tan liberalmente por *El Museo Universal* a lo largo de varios meses. Es posible conjeturar, por tanto, que al menos para el fotógrafo las placas eran de su propiedad, mientras que posiblemente el gobierno no tomó decisiones al respecto, al menos de manera oficial, hasta el final. A efectos prácticos, las placas fueron de la propiedad de Rafael Castro hasta su regreso a Madrid para pasar a ser propiedad del Estado a su llegada. Con todo, lo que más nos interesa es entender que Rafael Castro quedó del todo fuera del proyecto. Esto fue interpretado como algo injusto por el fotógrafo que, por lo que comenta, se debió sentir traicionado o engañado además de gravemente perjudicado económicamente por lo ocurrido. Para él, después de las penurias de aquel largo viaje, no sólo arriesgado y duro por su propia naturaleza sino debido a la mala organización, verse sin la recompensa esperada debió sumirle en la más profunda desesperación. Como se verá más adelante, en nuestra opinión este debió ser, al menos, uno de los detonantes de su suicidio, a finales de noviembre de aquel mismo año.

La última comunicación que se produce con respecto al fotógrafo tiene lugar más de dos meses después. En un documento sin fecha del Museo Nacional de Ciencias Naturales aparece el presupuesto de Rafael Castro: por cada 1000 pruebas de las vistas presupuesta 19 reales de vellón cada ejemplar siendo el total de 15.000 reales. Si se sacan 6000 copias, porque si se sacan más propone una rebaja de 12.000 reales el millar corriendo de su cuenta todos los gastos incluido el litografiado, papel, etc.⁶¹ El día 23 de

⁶¹ AMNCN, CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Presupuesto de gastos que presenta el fotógrafo de la Comisión Científica del Pacífico para el tirado de cada 1000 pruebas positivas de los clichés ejecutados durante el viaje", 29 de septiembre de 1865.

octubre el director del museo, Mariano de la Paz Graells, envía al ministro de Fomento los presupuestos “que acaba de preparar el fotógrafo” cumpliendo con la R. O. anterior.⁶² La versión del Museo Nacional de Ciencias Naturales incluye, en efecto, los presupuestos e informa con sumo detalle presupuestando por su parte 10.768 reales por los materiales fungibles y 5000 reales por las prensas, cubetas, embudos, etc.⁶³ En un informe del funcionario Redondo se recoge el envío de los presupuestos y el hecho de que se devolvieron al propio director:

*... a fin de que informe la comisión acerca de ellos cuánto se le ofrezca y parezca debiendo al mismo tiempo manifestar el resultado que haya podido obtener de las investigaciones verificadas por cuantos medios le sugiera su celo en pro del tesoro público del modo más económico de sacar los positivos de todos los objetos o vistas de que se conserven clichés y el número de estos...*⁶⁴

Por tanto, la responsabilidad sobre el encargo del positivado de las imágenes parece recaer finalmente sobre el propio Graells, que debe buscar el medio más económico para llevar adelante el proyecto. Siendo así, Graells se debatiría entre favorecer al fotógrafo de la comisión o elegir a otro candidato. No se conserva ninguna documentación más, pero el suicidio de Rafael Castro sugiere que Graells no debió serle favorable.

Una comunicación de Sebastián Mudarra, con fecha 22 de febrero de 1866, hace referencia al presupuesto por la obtención de unos vidrios para las fotografías y las plantas, pero también se detallan los gastos para la creación de 20 álbumes con 270 vistas cada uno (un total de 5500 fotografías) por un total de 7000 reales. No incluye, sin embargo, el local para la realización del positivado ni los productos químicos, que correrían también a cargo de la comisión. Sebastián Mudarra se compromete a entregar, al menos, un ejemplar completo para la exposición que se celebraría en el Real Jardín

⁶² AMNCN, signatura ACN0040/718/004. MARIANO DE LA PAZ GRAELLS al Ministro de Fomento, envío de los presupuestos de las fotografías por Rafael Castro según fueron solicitados por R.O. del 8 de julio de 1865, 23 de octubre de 1865.

⁶³ AMNCN, GRAELLS al Ministro de Fomento, envío de los presupuestos de las fotografías por Rafael Castro según fueron solicitados por R.O. del 8 de julio de 1865, 23 de octubre de 1865.

⁶⁴ AGA, legajo 14717. REDONDO, Sobre el envío de presupuestos de Rafael Castro solicitando un informe sobre los medios más económicos a Mariano de la Paz Graells, 27 de octubre 1865.

Botánico de Madrid.⁶⁵ Por tanto, puesto que los presupuestos no se establecen sobre las mismas bases, sería difícil comparar y saber cuál de ellos ofrecía realmente una solución más económica.

Muerte de Rafael Castro

Desde esta última comunicación de finales del mes de octubre no sabemos nada más hasta el momento del intento de suicidio de Rafael Castro. Aquí, la principal fuente de información pasa a ser la prensa de la época, que al ser un personaje público y de cierta notoriedad se hace eco de lo ocurrido. Estas noticias pueden complementarse con algunos documentos oficiales.

La noticia aparece por primera vez en la prensa sin identificar al suicida:

Anoche a primeras horas de la misma se presentó un joven en la casa número 21 de la calle Mayor donde reside una señorita de la nación francesa con la que estaba en relaciones amorosas y sin proferir palabra alguna se asestó un tiro con un revolver en el costado izquierdo junto al corazón infiriéndose una herida sumamente grave.

Inmediatamente se le administraron los últimos sacramentos y se le prestaron los auxilios que reclamaba su lamentable estado.

Constituido en el sitio de la ocurrencia el juzgado de guardia procedió a la práctica de las oportunas diligencias en cuya continuación se ocupa a la hora avanzada en que escribimos estas líneas.

El herido sigue sin esperanza de vida en la casa indicada.⁶⁶

Si la numeración no ha sufrido cambios desde aquellos años, la casa de la calle Mayor a la que se hace referencia se encuentra a escasos metros de la vivienda de Rafael Castro, en la Calle de la Sal, accediendo a través de uno de los soportales más próximos

⁶⁵ AMNCN, signatura ACN0041/730/009. SEBASTIÁN MUDARRA, Presupuestos, [antes del 24 de marzo de 1866].

⁶⁶ ANÓNIMO, [Sin título], *Las noticias*, 1 de diciembre de 1865.

de la Plaza Mayor. La noticia hace referencia a un hecho acontecido la noche anterior, es decir, al 30 de noviembre. *El León Español* del día siguiente reproduce la misma noticia.⁶⁷

El primer periódico que identifica al suicida es *La Época*, que el mismo día 2 de diciembre aclara que:

Hace noches intentó poner fin a su existencia disparándose un revolver por debajo de la tetilla izquierda D Rafael Castro y Ordóñez, conocido pintor, fotógrafo, comisionado por el gobierno para acompañar a la expedición que pasó al Pacífico y sacar vistas de los principales puntos que recorrió.

*La ocurrencia tuvo lugar en la calle Mayor, número 21 y, según de público se dijo, esta inmensa desgracia se presume que tenga su origen en una pasión amorosa de que estaba poseído el desgraciado homicida*⁶⁸

Las Novedades del mismo día reproducen casi exactamente la misma noticia, si bien se detalla que el desgraciado incidente había tenido lugar a las seis de la tarde. ⁶⁹ *La España* reproduce a su vez este último, concretando que fue a las seis y media, y añade:

*Inmediatamente acudió el Juzgado de la Latina que era el de guardia dando principio a instruir las oportunas diligencias. El médico forense del mismo juzgado después de haber curado convenientemente al herido y en atención a la gravedad en que le halló dispuso que se le administrasen los últimos sacramentos*⁷⁰

El Cascabel, con fecha 17 de diciembre, presenta un amplio ensayo sobre los suicidios, y menciona entre otros al joven artista, “enamorado y celoso”, que ha muerto en una casa de la calle Mayor.⁷¹ Sin duda se trata asimismo de Rafael Castro.

⁶⁷ ANÓNIMO, “Noticias”, *El León Español*, 2 de diciembre de 1865.

⁶⁸ ANÓNIMO, “Noticias”, *La Época*, 2 de diciembre de 1865.

⁶⁹ ANÓNIMO, “Gacetilla”, *Las Novedades*, 2 de diciembre de 1865.

⁷⁰ ANÓNIMO, “Suicida”, *La España*, 2 de diciembre de 1865.

⁷¹ ANÓNIMO, “Revista de la semana”, *El Cascabel*, 17 de diciembre de 1865, 1.

Pero, más interesante aún, *El Pabellón Español* recoge con fecha 3 de diciembre la misma noticia y añade un dato enigmático⁷²:

*... Pero, lo que más llamó la atención de los vecinos de la casa en que tuvo lugar esta catástrofe fue la aparición repentina del duque de Sesto en aquel sitio...*⁷³

El duque de Sesto, José Isidro Osorio y Silva-Bazán, más conocido como Pepe Alcañices, era por aquel entonces gobernador civil de Madrid. Como ha recogido oportunamente en su blog Concha Díaz, habiendo sido alcalde de Madrid había impulsado las recién creadas casas de socorro, lo que contribuiría en parte a explicar su presencia allí.⁷⁴ Sin embargo, existen otras razones que podrían ayudar a explicar la vinculación del duque con el suicidio de Rafael Castro, como se verá más adelante. A pesar de todo, sabemos gracias al periódico *La Discusión* del 3 de diciembre que finalmente se decidió dejar al herido en esta casa,⁷⁵ posiblemente dada la gravedad de su estado. *El León Español* aclara aún más los hechos:

Parece que hay esperanzas de que se salve la vida del Sr D Rafael Castro y Ordóñez, el pintor-fotógrafo de quien dijimos había atentado a sus días disparándose en el lado derecho del pecho.

Ayer a las doce y media de la tarde se celebró una consulta médico-quirúrgica en la calle Mayor 21, cuarto segundo, que es donde se encuentra el herido en la que se procedió por el Sr Ametller⁷⁶ y el Sr de Santos a practicar la operación de la extracción del proyectil, cuyo resultado fue satisfactorio pues al poco tiempo de empezada estaba en manos del Sr de Santos la bala que conservaba su primitiva forma.

El herido después de operado se encontraba bastante regular y daba esperanzas a los facultativos de que se podría salvar.

⁷² Quiero agradecer a Concha Díaz el haber llamado mi atención sobre este artículo.

⁷³ ANÓNIMO, "Suicida", *El Pabellón Nacional*, 3 de diciembre de 1865.

⁷⁴ CONCHA DÍAZ, "Rafael Castro Ordóñez, fotógrafo", Cuaderno de Sofonisba, 26 de mayo de 2017, <http://cuadernosofonisba.blogspot.com.es/2017/05/rafael-castro-ordonez-fotografo.html>

⁷⁵ ANÓNIMO, "Desgracia", *La Discusión*, 3 de diciembre de 1865.

⁷⁶ En efecto, en *El Pabellón Médico* el Dr Ametller menciona, con motivo de la emotiva necrológica de Juan Isern, como había extraído "la bala matadora que en un momento de extravío mental le atravesó el pecho". JOSÉ AMETLLER, "Necrología de D Juan Isern y Batlló (continuación)", *El Pabellón Médico*, VI, VI (14 de abril de 1866): 161.

Por lo que se dice, el desgraciado D Rafael de Castro y Ordóñez tenía el propósito de suicidarse desde el mes de agosto último, fecha en que firmó una carta que se ha hallado en el bolsillo y en la que hacía constar que su muerte era obra sólo y exclusivamente suya para que la justicia humana no procediera contra nadie.

En la carta citada, que muchas personas han visto, hay una nota en que dice que prorrogaba hasta el mes de septiembre el fatal designio que ha realizado en la noche del jueves último.⁷⁷

Esta es la versión que recogen otros periódicos, como *La Esperanza*⁷⁸, o también Ossorio y Bernard en su *Galería Biográfica de Artistas Españoles del Siglo XIX*, publicada poco tiempo después, aunque de manera inexacta. Según Ossorio:

... a su regreso, en julio de 1865, debió concebir el fatal proyecto de atentar a su vida, según se desprende de una carta suya del mes de agosto en que así lo declaraba y el 2 de diciembre de dicho año realizó su desesperado propósito disparándose una pistola sobre el corazón...⁷⁹

En primer lugar es necesario aclarar que en la calle Mayor 21, cuarto segundo, el lugar indicado por el artículo, no vivía aparentemente ninguna joven francesa, sino la familia de Cristóbal García y su esposa Vicenta, sastres de profesión. En los padrones de 1865 y 1867 también aparece su hija Adela García, nacida en 1845.⁸⁰ Por otra parte, el padrón de la calle Mayor también menciona el portal 19 y 21. La numeración en los distintos padrones de la época aparece, en efecto, alterada con frecuencia, no sabemos si agrupando varias fincas o citando números antiguos y modernos. ¿Es posible quizá que el periodista se refiriera a este otro edificio? Conforme a la documentación relativa a la defunción, Rafael Castro murió en la calle Mayor 21, tercero (y no segundo como se

⁷⁷ ANÓNIMO, "Noticias", *El León Español*, 3 de diciembre de 1865.

⁷⁸ ANÓNIMO, "Gacetilla", *La Esperanza, Periódico Monárquico*, 4 de diciembre de 1865. Quiero agradecer a Concha Díaz el haber llamado mi atención sobre este artículo.

⁷⁹ OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo*, 151.

⁸⁰ AVM. Padrón de Madrid, rollo 4-490-3. "Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de enero de 1865"; AVM. Padrón de Madrid, rollo 5-363-7. "Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de enero de 1867"

publicó en la prensa).⁸¹ Conforme al censo parroquial, en la Calle Mayor 21 piso tercero vivía una tal Isabel Ordóñez⁸². Asimismo, en el principal aparece en el censo de 1867 María Ordóñez, viuda, con su hija Adelaria (¿?) nacida en 1840 y dos sirvientes, siendo su ocupación aparentemente la tenencia de una “casa de huéspedes”.⁸³ Es digno de mencionar que el apellido Ordóñez sugeriría quizá que Rafael Castro fuera a morir a casa de un familiar por línea materna. Por otra parte, el hecho de que María Ordóñez hospedara a personas podría corroborar la teoría de que se hospedara allí una mujer de nacionalidad francesa, tal y como indica la prensa. Por su parte, en la calle Mayor 13 cuarto segundo sí vivía un tal León Descamps, médico cirujano natural de Toulouse, y su hija Eleonor, nacida en Cádiz el 5 de marzo de 1845.⁸⁴ El Sr Rafael Ramos Martínez, descendiente indirecto por línea materna de Rafael Castro, comentó que, según tradición familiar, el fotógrafo regresó de América con una mujer extranjera.⁸⁵ Hasta aquí, por tanto, las noticias de las que disponemos resultan confusas y difíciles de corroborar.

Como nota curiosa anotar que en los números 18 y 20 de la misma calle vivía la viuda de Charles Clifford, Jane, cuya ocupación era en 1867, según el censo, la de fotógrafa. Juana Clifford, nacida en Londres en 1816, llevaba residiendo en Madrid desde 1853. En ambos padrones aparece junto a dos sirvientes, Luis Nicolás y Antonio Munilla en el primero, y Antonio Munilla y María Álvarez en el último⁸⁶

Con fecha 10 de diciembre aparece la noticia del fallecimiento de Rafael Castro [véase apéndice documental]. El diario *Las Noticias* es el que desarrolla con más extensión la noticia, aportando además un tono más humano a los hechos que nos permitiría también establecer vínculos entre el fotógrafo y esta publicación:

En la madrugada de ayer a las tres y media falleció nuestro apreciable amigo el distinguido pintor fotógrafo Sr Castro Ordóñez. A pesar del cuidadoso esmero con que ha sido asistido en la casa de la calle Mayor 21 donde tuvo lugar la desgracia y no obstante que se le había practicado la operación de extraerle el proyectil con felicidad,

⁸¹ Parroquia de San Ginés de Madrid (APSG), libro 26 de defunciones, desde 2 de enero de 1865 a 30 de septiembre de 1881.

⁸² APSG, Censo Parroquial, calle Mayor 19 y 21.

⁸³ AVM. Padrón de Madrid, “Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de enero de 1867”

⁸⁴ AVM. Padrón de Madrid, rollo 296/92. “Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de enero de 1865”.

⁸⁵ Rafael Ramos Martínez, entrevista, Madrid, septiembre de 2017.

⁸⁶ AVM. Padrón de Madrid, “Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de enero de 1865”; AVM. Padrón de Madrid, “Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de enero de 1867”.

*todo ha sido inútil desgraciadamente y nuestro estimado amigo ha sucumbido joven aún y lleno de esperanzas por su talento artístico*⁸⁷

El periódico *Las Novedades* coincide en la misma fecha.⁸⁸ Conforme a la documentación oficial que se conserva, Rafael Castro efectivamente falleció el 9 de diciembre de 1865, a los 32 años de edad, soltero, como consecuencia de su intento de suicidio, sin otorgar testamento alguno ante notario.⁸⁹ Asimismo, sabemos que fue depositado en el Hospital Central por orden judicial⁹⁰ para ser enterrado el día 10 de diciembre a las 11.30 de la mañana en el Cementerio de la Sacramental de los Santos Justo y Pastor, en el nicho 1125⁹¹. Conforme al expediente de inhumación de la propia sacramental, el nicho era el 1124 del patio de San Justo [figs. 8. 1 y 8.2], pero estando la estructura extremadamente deteriorada se pasaron los restos de los cadáveres allí inhumados al osario del cementerio en torno a 1994.⁹² La sacramental era por aquellos años un cementerio de nueva factura que desde entonces ha albergado a gran número de personajes ilustres.

... El cementerio se construyó en la parte más alta del cerro llamado de las Ánimas. Para acceder a él tan sólo existía un camino de tierra en muy malas condiciones

[...]

Al finalizar del camino existía una hermosa escalinata a través de la cual se llegaba a la parte más alta del cerro y allí, sobre una explanada, rodeado de terraplenes y arbustos es donde se encontraba...

Al pie de esta bella y magnífica escalinata el capellán, su sacristán y dos monaguillos revestidos con ricas ropas talaras, un maestro de ceremonia, cuatro mozos cargadores uniformados todos ellos con chaquetas negras y sombreros de copa y un

⁸⁷ ANÓNIMO, "Noticias de la noche", *Las Noticias*, 10 de diciembre de 1865.

⁸⁸ ANÓNIMO, "¡Desgraciado!", *Las Novedades*, 10 de diciembre de 1865.

⁸⁹ AVM, folio 850, signatura 737/97. "Defunciones 1865, Parroquia de San Ginés, noviembre-diciembre".

⁹⁰ APSG, Varios oficios, Carpeta de cédulas de defunción de 1865. Oficio del Juzgado de Centro al Párroco de San Ginés.

⁹¹ APSG, Varios oficios, Carpeta de cédulas de defunción de 1865.

⁹² Juan Carlos Pino, Sacramental de San Justo, correo electrónico, 19 y 20 de abril de 2017.

*grupo de mayordomos con traje de etiqueta luciendo sobre sus pechos la insignia de oro de la corporación recibían el cortejo fúnebre...*⁹³

El funeral tuvo lugar el 22 de diciembre, justo antes de Navidad, sobre las cinco de la tarde.⁹⁴ El 15 o el 19 de enero, según el documento, se celebraron su misa y responso.⁹⁵

Es necesario aún realizar una interesante reflexión final sobre la muerte de Rafael Castro. Tal y como ya se indicó anteriormente, existe un descendiente que no sólo ha custodiado hasta hoy su autorretrato sino su memoria. Conforme a la tradición familiar que él aún preserva, Rafael Castro regresó a Madrid con una mujer criolla de la que estaba enamorado, y su muerte no fue producto de un suicidio, sino de un duelo con el duque de Sesto. Dicho duelo parece relacionado con esta mujer.⁹⁶ Si bien la memoria familiar después de tantas generaciones podría encontrarse alterada, la historia y los relatos de prensa sí recogen la existencia de una mujer extranjera de la que se hallaba enamorado y cierto protagonismo por parte del duque de Sesto que, efectivamente, visitó la casa donde se encontraba Rafael Castro herido al poco de ocurrir la tragedia, tal y como hemos visto.

El conde de Benalúa dejó en sus memorias una expresiva descripción que nos permiten hacernos una idea del carácter del duque:

Mi tutor, primo hermano de mi padre, llamábase José Osorio y Silva (nacido en 1825), duque de Sesto, duque de Alburquerque y duque de Algete, marqués de Alcañices, Montaos, conde de Huelma, etc., etc., catorce títulos y siete veces Grande de España, con una fortuna enorme, efecto de la reunión de tantos mayorazgos. Era el hombre más sencillo, más afable y más igual de carácter que nadie ha conocido. Era al mismo tiempo favorecido por la naturaleza; de salud sin límite, elegancia natural y un buen juicio y sentido práctico de la vida y conocedor de los hombres y del corazón humano. Sobre todo una popularidad en Madrid raramente por nadie alcanzada. Había sido Alcalde-Corregidor con D. Leopoldo O'Donnell, a los veintiocho años, y también había sido

⁹³ "Nuestra Historia", Sacramental de San Justo, consultado el 10 de enero de 2018, <http://www.sacramentaldesanjusto.com/>

⁹⁴ APSSG, libro 26, defunciones desde enero de 1865 a 30 de septiembre de 1881, folio 33 (verso).

⁹⁵ APSSG, libro 26, defunciones desde enero de 1865 a 30 de septiembre de 1881, folio 33 (verso).

⁹⁶ Rafael Ramos Martínez, entrevista, Madrid, septiembre de 2017.

*gobernador civil de Madrid el mismo año que yo nací, siendo padrino y testigo de mi bautizo. He oído contar muy muchas buenas aventuras tuyas, y éxitos, y de todos he sabido que había sido siempre mimado por la suerte. Nacimiento, fortuna, entendimiento, adorado de sus padres y con un atractivo extraordinario, no sólo para el bello sexo, sino que además poseía el don de la simpatía y tenía en grado máximo lo que en español llamamos tener ángel.*⁹⁷

El duque de Sesto era también conocido por sus aventuras amorosas y sus duelos. El duelo no era, como puede parecer desde la actualidad, una rareza en la España de la época sino, por el contrario, algo frecuente, especialmente entre las clases medias y los hombres de cierta cultura.⁹⁸ Esto quizá podría sostener algo más la teoría del duelo como posible causa de la muerte de Rafael Castro. Es más, si bien el código penal de la época lo prohibía estableciendo castigos físicos y multas para los participantes, también ofrecía un reconocimiento implícito de que los duelos continuarían produciéndose y sólo ocasionalmente podrían penalizarse.⁹⁹ . En cuanto a las razones, es posible que este imaginario duelo se hubiera producido por una mujer, pero también como consecuencia de la pérdida de honor que suponía para Rafael Castro su situación respecto a la expedición. Con todo, por aquellos años los duelos se ejecutaban “a primera sangre”, para defender el honor pero sin intención de dar muerte al oponente¹⁰⁰, por lo que el fallecimiento de Rafael Castro podría haber sido un fatal accidente. Como en otros casos, la prensa posiblemente presentaría a sus lectores otra causa de muerte... En su libro *Castilian Days* (London: William Heinemann, 1903) el norteamericano John Hay recuerda su estancia en el Madrid de la restauración y relata cómo la prensa ocultaba los duelos:

... Hasta el momento nunca ha sido costumbre por parte de la prensa hacer ninguna mención de los duelos. Cuando resultaba en muerte, se publicaba un aviso

⁹⁷ [JULIO QUESADA DE CAÑEVERAL Y PIEDROLA], *Memorias del conde de Benalúa, duque de San Pedro de Galatino* (Madrid: Blass S. A., 1949), 7.

⁹⁸ Véase: LEIGH MERCER, “‘A Primera Sangre’: The Duel as Bourgeois Battleground in Nineteenth-Century Spain”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, n. 1 (2008): 61-74.

⁹⁹ MERCER, “‘A Primera Sangre’: The Duel as Bourgeois Battleground in Nineteenth-Century Spain”, 62.

¹⁰⁰ MERCER, “‘A Primera Sangre’: The Duel as Bourgeois Battleground in Nineteenth-Century Spain”, 67.

*corriente anunciando el fallecimiento por apoplejía o alguna otra causa igualmente eficaz, y ningún diario se ha atrevido jamás a sugerir la más mínima duda... ...*¹⁰¹

Pero, ¿y en un documento oficial? De la misma manera, si hemos de creer a John Hay, se ocultaba al juez, que generalmente de todas formas “hacía la vista gorda”. Con motivo del duelo entre el duque de Montpensier y el infante Enrique de Borbón, relata lo siguiente:

... Los primeros procedimientos judiciales fueron los típicos. Los caballeros que fueron testigos del duelo acudieron ante el juez de Getafe, en cuya jurisdicción ocurrieron los hechos, y testificaron por su honor y conciencia , cada uno con la mano en la empuñadura del sable, que la muerte de don Enrique María Fernando de Borbón había sido puramente accidental, que salió con su muy amado primo , el señor duque de Montpensier, a probar unas pistolas nuevas, y que mientras las estaban probando una fue disparada sin premeditación, y la bala entró en la cabeza del mencionado don Enrique, causando su inoportuna muerte, y que mi señor el duque de Montpensier estaba abrumado por la aflicción por esta triste fatalidad y era incapaz de hacer acto de presencia y testificar... ¹⁰²

Si bien es cierto que el duelo parece una explicación posible para la muerte de Rafael Castro, no es menos cierto que el suicidio ha sido (y continúa siendo) un “tema maldito”, lo que podría haber ocasionado la construcción de un relato más apto para la memoria familiar. Más aún teniendo en cuenta que el duque sería con el tiempo una figura clave en la restauración borbónica. Existen, sin embargo, otras razones por las que el duque de Sesto pudo acudir a ver al herido. José Osorio y Silva, según un ensayo de

¹⁰¹ “...Heretofore it has never been the custom for newspapers to make any mention of duels. When death resulted, a notice was published in the usual form announcing the decease of the departed by apoplexy or some equally efficient agency, and no journal has ever dared hint a doubt of it...” JOHN HAY, *Castilian Days* (London: William Heinemann, 1903), 385, http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10116937 (consultado el 12 de enero de 2018)

¹⁰² “... The first judicial proceedings were eminently characteristic. The gentlemen who witnessed the duel went before the judge of Getafe, within whose jurisdiction the event occurred, and testified upon their honor and conscience, each with his hand on the hilt of his sabre, that the death of Don Enrique María Fernando de Borbón was pure accident, that he went out with his well-beloved cousin, my Lord of Montpensier, to try some new pistols; that while they were trying them one was unpremeditatedly discharged, and the ball entered the head of the said Don Enrique, causing his untimely death, that my Lord of Montpensier was overwhelmed with grief at this mournful fatality, and was unable to appear and testify...” HAY, *Castilian Days*, 386.

Miguel Zorita, actuó como mecenas de la fotografía en España, organizando reportajes de los principales monumentos madrileños y promulgando una serie de retratos de los delincuentes más importantes de la capital convirtiendo así el medio en una herramienta institucional.¹⁰³ Ciertamente de lo que existe constancia es de que existieron conexiones entre la familia Castro y el duque de Sesto que podrían quizá aportar alguna pista más sobre la relación de ambos personajes. En el año 1875, habiendo pasado el duque a colaborar estrechamente con Palacio, Antonio Castro y Gistaú le dirigió una carta desde el Asilo de San Bernardino, donde se encontraba refugiado. Recuerda al duque que años atrás había realizado para él distintos trabajos, como "... la restauración de un precioso plano-mapa de Madrid como estaba esta villa en el reinado de Felipe III...", así como otros tres ejemplares para los marqueses de Torrecilla y Villafranca y una copia de un retrato de Isabel II por Carlos Rivera que fue posteriormente destruido. Solicita que el duque le permita hacer una copia del retrato del rey (Alfonso XII) así como socorro para adquirir lienzo y colores. Se despide como "su amigo protegido y humilde servidor".¹⁰⁴ Es necesario aclarar que Antonio Castro se encontraba en un asilo de caridad y que Alfonso XII acababa de ascender al trono. Así pues, todo apunta a que la familia Castro era conocida del duque, que en el pasado le había encomendado varios trabajos a Antonio Castro. El comentario de que el mapa-plano fue destinado, una vez restaurado, al Archivo del Ayuntamiento de Madrid por el duque sugiere que el trabajo fue posiblemente realizado entre los años 1857 y 1864.

A pesar de todo, la hipótesis que creemos más probable es el suicidio debido a la desesperada situación en la que se encontraba. Parece cobrar sentido en esta confusa historia el hecho de que Rafael Castro decidió quitarse la vida en agosto de aquel año: sin duda, este hecho parece relacionado con su última instancia, en la que se muestra desesperado y solicita por última vez sus haberes desde el 21 de enero. ¿Esperaba como recompensa un largo y lucrativo contrato o incluso un puesto de trabajo permanente como fotógrafo del ministerio, como Charles Clifford?¹⁰⁵ ¿O quizá poder retomar su estudio fotográfico y explotar comercialmente sus vistas de lugares exóticos, como aparece repetidamente anunciado en los periódicos de la época? La desilusión y posiblemente la situación económica en la que debió verse inmerso debieron llenarle de desesperación,

¹⁰³ MIGUEL ZORITA, "El duque de Sesto mecenas de la fotografía", Albedomedia, consultado el 10 de enero de 2018, <https://www.albedomedia.com/cultura/historiografia/el-duque-de-sesto-mecenas-de-la-fotografia/>

¹⁰⁴ APR, CASTRO Y GISTAÚ, "Solicitud de un trabajo de restauración de un plano de Madrid". 12 de abril de 1875.

¹⁰⁵ "... Suplico a Ud que recuerde al Sr D Pedro lo que se le ofreció al Sr Clifford de nombrarlo fotógrafo del Ministerio de Fomento cuando entregue los efectos que encargó..." PAZ Y MEMBIELA a Luis Guarnerio, 15 de julio de 1862.

quizá vergüenza, e inclinarle a tomar esta terrible decisión. Posponer el suicidio a noviembre podría responder al hecho de que hasta el último momento abrigó esperanzas de continuar unido al proyecto. No sabemos qué decisión se tomó respecto a los presupuestos de positivado que presentó, pero por las fechas o bien no fueron ventajosos o es posible que incluso decidiera no esperar la contestación final y se quitase la vida. Sin embargo, esta hipótesis no invalidaría la posibilidad de que parte de su desesperación no viniera provocada por la existencia de una mujer ante la cual posiblemente podía sentirse profundamente fracasado. En cuanto a la teoría del duelo es interesante y plausible, pero no existen medios en este momento para poder defender esta hipótesis.

Con todo, no son las últimas noticias que tenemos de Rafael Castro.

El destino de la colección fotográfica

Conforme a la documentación que se conserva, las placas posiblemente habrían permanecido en poder de Rafael Castro en su propio domicilio. El 20 de diciembre de 1865 Mariano de la Paz Graells se dirige al padre de Rafael Castro y solicita se sirva hacer entrega de los objetos pertenecientes a su cometido en la comisión científica.¹⁰⁶ Antonio Castro y Gistaú, procedió a la devolución de “cuantos objetos [del viaje] fueron hallados después de su muerte”, según el certificado expedido por Manuel Almagro. Existió una relación de los mismos, hoy en paradero desconocido, que hubiera sido de gran interés para este estudio.¹⁰⁷

Seguidamente se tiene noticia del encargo del positivado de las placas. Éste recae, suponemos que previo concurso, en el fotógrafo Sebastián Mudarra. El 15 de marzo aparece una segunda comunicación con relación a Mudarra, que había ya ofrecido realizar el encargo de 5500 positivos para formar 20 ejemplares de álbumes (o colecciones) de 270 vistas cada uno por el precio de 700 escudos a abonar tan pronto como se terminara el trabajo. Mudarra aportaba todos los materiales necesarios para la tarea y la comisión se comprometía a entregarle los productos necesarios (químicos, papel...) así como un local en el que trabajar. El importe de estos productos ascendía a 300 escudos. Mudarra

¹⁰⁶ AMNCN, signatura ACN0040/728/001. MARIANO DE LA PAZ GRAELLS a Antonio Castro y Gistaú, 20 de diciembre de 1865.

¹⁰⁷ AGA, legajo 31/14717. MANUEL ALMAGRO, “Certificado de devolución de cuantos objetos del viaje fueron hallados en casa de Rafael Castro tras su muerte”, 9 de febrero de 1866.

debía dejar fijadas y colocadas en el sitio que designara la comisión las 270 vistas destinadas a la exposición que se deseaba realizar. En la comunicación la comisión queda a la espera de aprobación de dichos presupuestos.¹⁰⁸ De todo ello podemos concluir que desde un principio se planificó mostrar la totalidad de la colección de vistas en la exposición del Real Jardín Botánico. La exposición tuvo lugar en el mes de mayo de 1866, pocos meses después de realizar el encargo. Pero el destino de las placas se mostró, una vez más, caprichoso. Con fecha 23 de noviembre el Ministerio de Fomento le reclamaba a Graells la cuenta documentada por 1000 escudos concedidos por R. O. de 24 de marzo de 1866 para la realización de 20 álbumes de vistas sacadas por la comisión. Sin esta cuenta, se sometería al juicio del Tribunal de Cuentas del Reino.¹⁰⁹ Sin dilación, Graells respondió que sólo se habían invertido 300 escudos, es decir, se había adquirido los productos necesarios, pero los honorarios de Sebastián Mudarra habían quedado en suspenso.¹¹⁰ Veremos más adelante por qué.

Sabemos por una factura sin fecha de Antonio Guinea e Hijo, obrador vidriero y plomero de la calle Fuencarral de Madrid, que se sirvieron 109 vidrios de 20 x 14, 166 de 16 x 10, y 162 de 27 x 20 de diferentes grosores para los cuadros de las fotografías. Asimismo, se indica que se empleó a un oficial durante un día y medio en colocar los cristales en los cuadros.¹¹¹ Si bien no disponemos de fecha, es posible que este trabajo se realizara con relación a la exposición. Pero esta cuenta arrojaría la extraña cantidad de 437 vidrios y sugiere, por tanto, el montaje de 437 imágenes, lo que no concuerda en absoluto con las 270 de cada colección de las que se había hablado en ocasiones anteriores. En otro documento se comenta que algunos de estos vidrios se destinaron a las plantas del herbario¹¹² lo que permitiría dotar de sentido a esta cifra, como veremos a continuación.

Es necesario recordar que las imágenes solían tener aproximadamente las mismas medidas que sus placas puesto que el positivado se realizaba por contacto. Las medidas más comunes en la obra de Rafael Castro son 16 x 21-17 x 22 cm y 26 x 31 cm. Claro

¹⁰⁸ AMNCN, SEBASTIÁN MUDARRA, Presupuestos, [antes del 24 de marzo de 1866]; AGA, legajo 6515. Presidente de la Comisión Receptora [MARIANO DE LA PAZ GRAELLS], "Envío del presupuesto de Sebastián Mudarra", 15 de marzo de 1866.

¹⁰⁹ AMNCN, signatura CN0041/730/003-004. MARIANO CANCIO VILLA-AMIL [Ordenador general de pagos, Ministerio de Fomento] a Mariano de la Paz Graells, 23 de noviembre de 1866.

¹¹⁰ AMNCN, signatura ACN0041/730/077. MARIANO DE LA PAZ GRAELLS al director general de Instrucción Pública, 6 de diciembre de 1866.

¹¹¹ AMNCN, EDUARDO GUINEA [Antonio Guinea e Hijo, obrador de vidriero y plomero], "Cuenta de la obra hecha para la Comisión del Pacífico", S. F..

¹¹² AMNCN, signatura ACN0041/730/046. ANÓNIMO, Estado de gastos verificados antes de la Exposición, 10 junio de 1866.

está que esto comprendía también la parte de la placa donde era visible la preparación del colodión, por lo que las copias tenían un tamaño algo menor, aproximadamente 12 x 19 cm y 21 x 27 cm. Por tanto, sería posible que la cantidad de 109 vidrios de 20 x 14 se destinara a las fotografías en 19 x 12 cm, mientras que los 162 de 27 x 20 se podrían haber destinado a las de medidas 27 x 21 cm. El total sería de 271 fotografías expuestas en estos dos tamaños, los más habituales en la colección de Rafael Castro. Por tanto, las medidas de los cristales estarían expresados en centímetros, y todo ello sugiere que las fotografías estarían montadas sobre un cartón bristol de prácticamente la misma medida que la albúmina con el fin de evitar que por sus características especiales se enrollaran sobre sí mismas (y no con el de dotar a la imagen de un paspartú donde quizá anotar alguna información). Si bien *El Museo Universal* menciona la presencia de varios dibujos de huacos¹¹³, los que se conservan de Rafal Castro tienen unas dimensiones mayores que los vidrios encargados (32,5 x 24 cm aproximadamente), por lo que no es posible saber si existían otros hoy desaparecidos de dimensiones más modestas o cómo se mostraron los que conocemos.

La siguiente comunicación en orden cronológico, con fecha 2 de enero de 1867, se refiere a la entrega de 130 escudos para el pago de 21 marcos grandes para colocar las vistas fotográficas del viaje.¹¹⁴ El carpintero no es otro que Sebastián Mudarra que, como era costumbre en la época, no sólo proporcionaba los positivos sino las fotografías ya enmarcadas. En este caso la fecha podría sugerir que, puesto que ya había tenido lugar la exposición el año anterior, se decidió enmarcar 21 de estas vistas en otro contexto y con carácter permanente. Sin embargo, lo más probable es que la cuenta se refiera a un trabajo realizado hacía meses como ocurre en otros casos y, por tanto, que los 21 marcos pudieran estar relacionados con la propia exposición en alguna de sus fases. ¿Se trata quizá de los ejemplares montados sobre cartón del Museo Nacional de Antropología que muestran agujeros y restos de óxido en el verso del soporte secundario, quizá huella de unos clavos del enmarcado? Podría ser. Al fin y a la postre, 128 imágenes de esta colección proceden en origen del Museo Nacional de Ciencias Naturales,¹¹⁵ donde se planificó la exposición y adonde parece que regresaron las placas pasado el tiempo. Con todo, puesto que no disponemos de datos suficientes, esto sólo puede ser una conjetura. Y de ser así, algunas de estas imágenes, concretamente 21, estuvieron enmarcadas en marcos grandes y

¹¹³ ANÓNIMO, "Exposición científica del Pacífico (conclusión)", *El Museo Universal*, 21 de octubre de 1866, 331-332.

¹¹⁴ AMN CN, signatura ACN0041/730/086. SEBASTIÁN MUDARRA, Recibí de 130 escudos por 21 marcos grandes para colocar las vistas fotográficas, 2 de enero de 1867.

¹¹⁵ Datos tomados directamente del Museo Nacional de Antropología.

posiblemente por tanto montadas sobre un cartón bristol mayor que permitiría aportar información sobre cada imagen. En todo caso, todos estos datos permiten afirmar que los organizadores del proyecto valoraron la colección fotográfica, que se mostró en su casi totalidad en la exposición que tuvo lugar en el Real Jardín Botánico en 1866, y que incluso algunas de ellas fueron enmarcadas con un carácter más permanente.

Sabemos por una carta de Graells que Sebastián Mudarra falleció sin concluir el trabajo encomendado en el plazo establecido, razón por la que no se le entregó los 700 escudos del salario acordado.¹¹⁶ Puesto que en fecha 2 de enero de 1867 firmaba un recibí por los marcos de madera, la fecha de su fallecimiento debió de ser posterior. De hecho, existe una cuenta de la droguería y laboratorio farmacéutico de Ulzurrun en las calles Imperial 1 y Barrio Nuevo 11 en la que se detalla los productos químicos y resmas de papel albuminado utilizados entre junio y noviembre de 1867¹¹⁷, por lo que la muerte de Sebastián Mudarra posiblemente tuvo lugar a finales de aquel año. Los 700 escudos fueron reintegrados por Graells al tesoro a finales del año económico de 1866, posiblemente instado por la comunicación del 23 de noviembre ya citada. Sin embargo, el trabajo, al parecer, como acabamos de ver por la factura de Ulzurrun, continuó, y a la muerte de Sebastián fue sustituido por su hermano José María, posiblemente el mismo José María Mudarra que estudiaba pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a principios de los años cincuenta.¹¹⁸ Si esto fuera así, posiblemente José María Mudarra y Rafael Castro habían sido compañeros en la Academia. En cuanto a su hermano Sebastián, nada se ha podido averiguar. El fotógrafo al parecer se dirigió a la Dirección General de Instrucción Pública, que rogó a Graells que informara sobre los hechos. Francisco Méndez Álvaro informa el 13 de junio de 1868 de que José María Mudarra proponía utilizar los positivos de su hermano Sebastián y montarlos, por lo que solicitó 700 escudos más para adquirir el papel bristol necesario que, por error, no se había presupuestado hasta el momento.¹¹⁹ Puesto que sabemos que Charles Clifford había dejado depositadas en el Ministerio de Fomento 298 hojas de cartón bristol de 75 x 55 cm¹²⁰, y que el 16 de marzo de 1866 se permite la retirada de “un cajón con cartulinas que se halla depositado en [esta Dirección General de Instrucción Pública], lo que

¹¹⁶ AMN CN, signatura ACN0041/730/093. MARIANO DE LA PAZ GRAELLS al director general de Instrucción Pública, 24 de marzo de 1868.

¹¹⁷ AGA, legajo 32/16418. DROGUERÍAS Y LABORATORIO FARMACÉUTICO DE ULZURRUN, factura de D. Pedro Mauro para el Pacífico, [diciembre?] 1867.

¹¹⁸ ARABBAASF, signatura 55 1/5. Estudio de dibujo de Santa Catalina, curso 1852 a 1853.

¹¹⁹ AMN CN, signatura ACN0041/730/096. FRANCISCO MÉNDEZ ÁLVARO al Director General de Instrucción Pública, 13 de junio de 1868.

¹²⁰ AGA, legajo 6515. MANUEL ÁLVAREZ, “Recibí de 298 cartulinas bristol de Charles Clifford”, 28 de julio de 1862.

aparentemente se hace tres días después¹²¹, la comisión receptora contó aparentemente con una gran cantidad de cartulina para los trabajos fotográficos. Pocos días más tarde, el 3 de julio de 1868, José Fernández del Pino en representación del negociado 1º de la Dirección General de Instrucción Pública autorizó además a la comisión la compra del papel bristol para el montaje de los positivos necesarios para la elaboración de 20 álbumes.¹²² Esto da idea de que se debió montar un gran número de fotografías. José María Mudarra todavía se dirigirá al Ministro de Fomento el 12 de noviembre de 1869 para solicitar que se le abonara el aumento de gastos de los que tenía la cuenta documentada en el mes de mayo de 1868,¹²³ pero que en la comunicación anterior se había desestimado¹²⁴. Por tanto, ¿se entregaron finalmente los 20 álbumes con 270 vistas cada uno montados en papel bristol? Las colecciones de positivos que se conservan actualmente son las de los expedicionarios Marcos Jiménez de la Espada (Biblioteca Tomás Navarro Tomás) y Francisco de Paula Martínez y Sáez (Museo Nacional de Antropología) que sabemos por las comunicaciones¹²⁵ que no era preciso montar en bristol. Existen otros positivos, incluso montados sobre papel bristol, en todos los fondos (Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Museo Nacional de Antropología) posiblemente adquiridos y montados en origen. Sin embargo, creemos estar lejos en cuanto a cifras de los 20 álbumes que se dice se ordenó realizar. Por tanto, resulta todavía una incógnita saber si estos álbumes finalmente se produjeron y, si es así, dónde se encuentran si es que no han sucumbido al paso del tiempo.

A continuación se expone lo poco que se ha podido averiguar sobre el posible destino de estos hipotéticos álbumes. Con fecha de marzo de 1879 se solicitó en nombre del Museo Nacional de Ciencias Naturales al Director General de Instrucción Pública no sólo un par de ejemplares de títulos relacionados con el proyecto, concretamente la narrativa del viaje de Manuel Almagro¹²⁶ y los libros sobre batracios de Marcos Jiménez

¹²¹ AGA, legajo 32/16418. DIRECTOR GENERAL DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA, "Minuta sobre un cajón de cartulinas que se puede recoger", 13 de marzo de 1866, y ANTONIO VIDAL, "Recibi", 16 de marzo de 1866.

¹²² AMNCN, signatura ACN0041/730/095. JOSÉ FERNÁNDEZ DEL PINO al Presidente de la Comisión de Estudio de las Colecciones del Pacífico, 3 de julio de 1868.

¹²³ AGA, legajo 6780. JOSÉ MARÍA MUDARRA, "Instancia al Ministro de Fomento solicitando el abono del aumento de gastos de los que tiene presentada la cuenta documentada en mayo de 1868", 12 de noviembre de 1869.

¹²⁴ AMNCN, FERNÁNDEZ DEL PINO al Presidente de la Comisión de Estudio de las Colecciones del Pacífico, 3 de julio de 1868.

¹²⁵ AMNCN, MÉNDEZ ÁLVARO al Director General de Instrucción Pública, 13 de junio de 1868.

¹²⁶ MANUEL ALMAGRO, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la Comisión Científica enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años 1862 a 1866 acompañada de dos mapas, de la enumeración de las colecciones que forman parte de la exposición pública* (Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1866).

de la Espada¹²⁷, Conchíferos de Martínez y Sáez¹²⁸, y moluscos terrestres de Hidalgo¹²⁹, sino “colecciones completas de las fotografías... que representan vistas, vegetación, cráneos e indígenas de aquellos países” para el Museo y para el Real Jardín Botánico. La solicitud está escrita en papel con membrete de la Secretaría de la Sociedad Española de Historia Natural, entonces estrechamente relacionada con el museo de ciencias. Conforme al autor, “con frecuencia es preciso la consulta, tanto por los profesores del Museo de Ciencias Naturales como por algunos de los lectores que asisten a las bibliotecas del mismo.” Todos estos materiales se custodiaban, aparentemente, en el depósito de libros del Ministerio de Fomento e Instrucción Pública¹³⁰ Esto, sin embargo, merece aclaración. Los álbumes no aparecen recogidos en los únicos inventarios que conocemos, realizados en 1932-1933, si bien sí aparecen publicaciones coetáneas, relacionadas con el proyecto (de Espada y Martínez y Sáez) e incluso un álbum fotográfico (de la exposición nacional vinícola de 1877), lo que induce a pensar que algunos de los realizados en el marco de la expedición pudieron efectivamente custodiarse durante algún tiempo allí. Pero, ¿fue en efecto así? No aparece ninguno de los álbumes en ninguna de las donaciones a bibliotecas o museos, incluido el Museo Naval¹³¹, ni tampoco a las personas a las que oficialmente se agradeció su colaboración bien con una real orden de agradecimiento o una condecoración¹³². Tras una exhaustiva investigación de todos los fondos que se conservan hoy día en el Archivo General de la Administración Pública con relación al Museo de Ciencias Naturales y al Depósito de Libros del Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, resulta una incógnita saber si los álbumes pasaron por el depósito. La inexistencia de un expediente o una mención, que en otros casos como el de *Monumentos Arquitectónicos de España* (publicada con la ayuda del Ministerio de Fomento entre 1852 y 1881) sí ha dejado una importante huella documental, y la especialización en bibliotecas escogidas o básicas especialmente dirigidas a instituciones populares también hace pensar que los álbumes tuvieron un destino distinto, si realmente existieron. Con todo, como ya se ha apuntado en algún otro lugar, los fondos del Archivo General de la Administración

¹²⁷ Marcos JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Vertebrados del viaje al Pacífico verificado de 1862 a 1865 por una comisión de naturalistas enviada por el gobierno español. Batracios, por Marcos Jiménez de la Espada* (Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta, 1875)

¹²⁸ FRANCISCO DE PAULA MARTÍNEZ Y SÁEZ, *Moluscos del viaje al Pacífico verificado de 1862 a 1865 por una comisión de naturalistas enviada por el gobierno español*. (Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta, 1869)

¹²⁹ JOAQUÍN GONZÁLEZ HIDALGO, *Moluscos del viaje al Pacífico verificado de 1862 a 1865 por una comisión de naturalistas enviada por el gobierno español* (Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta, 1869-1879)

¹³⁰ AMNCN, signatura ACN0042/764/016. ANÓNIMO, al Director General de Instrucción Pública, marzo de 1879.

¹³¹ AGA, legajo 32/16418. PRESIDENTE DE LA COMISIÓN PERMANENTE DE PESCA DE MADRID al Ministro de Fomento, 29 de febrero de 1868.

¹³² AGA, legajo 32/16418. FRANCISCO DE PAULA MARTÍNEZ Y SÁEZ al Ministro de Instrucción Pública, 31 de enero de 1866.

Pública sufrieron grandes pérdidas, por lo que la documentación podría encontrarse incompleta¹³³.

Si bien ni se ha documentado su existencia ni se han encontrado restos de estas colecciones, se quiere señalar que posiblemente, y a pesar de los problemas que surgieron con José María Mudarra, se produjeron al menos algunas de ellas. Con toda probabilidad estas colecciones fueron destinadas a personalidades de la época, además de a los propios miembros de la comisión, tal y como se discute en las primeras comunicaciones al respecto¹³⁴. Dado que la fecha de producción de estos álbumes coincidiría con el ejecutivo transitorio denominado Gobierno Provisional de 1868-1871, es difícil teorizar sobre a quién pudieron ser dirigidos, si bien una posible hipótesis sería los generales Prim y Serrano, siendo este último aún más probable dada su vinculación con la Unión Liberal, promotora del proyecto, y la muerte de Leopoldo O'Donnell, su cabeza más visible, en 1867. Pero, básicamente, quedamos a la espera de que alguna de estas colecciones aflore con el tiempo y nos permita saber si efectivamente se realizaron y si es así, cuántas.

Asimismo, algunos dibujos y cartas, así como un cuadro de tema desconocido y un autorretrato, sobrevivieron al fotógrafo, quedando custodiados por sus descendientes. Sabemos que Antonio Castro y Gistaú se encontraba “acogido” en el Asilo de Mendicidad de San Bernardino de Madrid desde 1874 “por orden superior”.¹³⁵ Este asilo, una suerte de establecimiento de ayuda al necesitado y centro de represión¹³⁶, daba cobijo a muchos de los pobres y mendigos de Madrid. Al parecer, había quedado viudo¹³⁷ y su hija Sofía se encontraba amparada en casa de unos parientes, habiéndole cedido “...lo poco que pudo salvarse de tanta desgracia: estudios y algunos cuadros de su difunto hermano...”

¹³⁸ Estos deben ser, sin duda, los objetos heredados por la familia. Rafael Ramos Martínez ha relatado cómo entre cartas, dibujos y cuadros, sólo el autorretrato al óleo de Rafael Castro, el mismo que aparentemente presidió la exposición del Jardín Botánico de 1866, pudo sobrevivir a las bombas de la Guerra Civil Española.¹³⁹ La familia afirma que dicho retrato estuvo en préstamo con motivo de una exposición en el Museo del

¹³³ Véase DANIEL GOZALBO GIMENO, “El Archivo General Central (1858-1939). aproximación a los fondos documentales desaparecidos”, EN VARIOS, *El Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares: Historia y Arquitectura* (Madrid, Asociación para la recuperación del Palacio Arzobispal de Alcalá, Institución de Estudios Complutenses, 2014), 199-223.

¹³⁴ AMNCN, GRAELLS al Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, 8 de marzo de 1865.

¹³⁵ APR, caja 16779, expediente 16, expediente personal de Antonio Castro y Gistaú. LEONARDO NIETO [Director del Asilo de Mendicidad de San Bernardino], “Certificado de Antonio Castro y Gistaú”, 14 de febrero de 1875.

¹³⁶ FLORENTINA VIDAL GALACHE, “¿Qué hacemos con los pobres? El origen el Asilo de San Bernardino (1834)”, *Espacio, Tiempo y Forma*, vol. V, n. V (1992): 316.

¹³⁷ APR, NIETO [Director del Asilo de Mendicidad de San Bernardino], “Certificación de la estancia y conducta de Antonio Castro de GISTAÚ en el asilo de mendigos”, 14 de febrero de 1875.

¹³⁸ APR, CASTRO Y GISTAÚ, “Solicitud de un trabajo de restauración de un plano de Madrid”. 12 de abril de 1875.

¹³⁹ Rafael Ramos Martínez, entrevista, Madrid, septiembre de 2017.

Romanticismo¹⁴⁰, información que esta institución sin embargo no ha podido corroborar¹⁴¹. Antonio Castro de Gistaú afirmaba en su carta al duque de Sesto de 1875 que lo único que había podido conservar de su vida anterior era "... caballete, paleta y pinceles..."¹⁴² No sabemos nada más de él.

La exposición del Real Jardín Botánico

Natalio Cayuela Asimans, catedrático de Ciencias Naturales del Instituto de Segunda Enseñanza de Pamplona, nos ha dejado una expresiva descripción de cómo se organizó la exposición en el recinto del Jardín Botánico:

*... La exposición de las colecciones se hallaba perfectamente instalada. Los dos invernaderos situados a derecha e izquierda del peristilo de la cátedra del Jardín Botánico convertidos en dos espaciosas galerías en comunicación con él encerraban las colecciones de mineralogía, botánica y zoología; y en dicho peristilo, en la ante-cátedra, y la cátedra, se hallaban artísticamente colocadas las de etnografía y antropología...*¹⁴³

Tenemos noticia de la organización de una exposición con los objetos traídos por la expedición Científica del Pacífico desde el 25 de enero de 1866. Esto significa que se tomó la decisión poco tiempo después del regreso de los últimos cuatro expedicionarios. Desde ese preciso instante se tuvo presente la necesidad de ofrecer también a los asistentes a dicha exposición la colección de albúminas realizada por Castro, por lo que se nombró incluso a las personas responsables de esta sección, Florencio Janer y Manuel Almagro, que también se encargaban de la antropología y etnografía.¹⁴⁴ Sebastián Mudarra debía dejar fijadas y colocadas en el sitio que designara la comisión las 270

¹⁴⁰ Rafael Ramos Martínez, entrevista, Madrid, septiembre de 2017.

¹⁴¹ Museo del Romanticismo, correo electrónico, 3 de octubre de 2017.

¹⁴² APR, CASTRO Y GISTAÚ, "Solicitud de un trabajo de restauración de un plano de Madrid". 12 de abril de 1875.

¹⁴³ NATALIO CAYUELA, *Memoria que de la Exposición de Objetos del Pacífico presentó a la Excm. Diputación Provincial de Navarra D. Natalio Cayuela* (Pamplona: Imprenta Provincial, 1867), 6.

¹⁴⁴ AMNCN, signatura ACN0041/739/003. MARIANO DE LA PAZ GRAELLS comunica las decisiones acordadas en la reunión de los miembros de la Comisión Científica del Pacífico y a Receptora para la organización de una exposición, 5 de febrero de 1866.

vistas destinadas a la exposición que se deseaba realizar,¹⁴⁵ a lo que en efecto se comprometió.¹⁴⁶ La prensa de la época acredita las imágenes del proyecto a Rafael Castro y Ordóñez, y a los señores Mudarra y Alonso Martínez la fotografía de la propia exposición¹⁴⁷. La mención a [Ángel] Alonso Martínez sin duda se refiere a la producción de los dos retratos de busto a tamaño natural de Juan Isern y Fernando Amor, que se realizaron al óleo a partir de fotografías.

Existe numerosa correspondencia con relación a la liberación del dinero necesario para la realización de las 20 colecciones fotográficas. Esta correspondencia es muy detallada y permite reconstruir la organización del proyecto. Asimismo, pone de manifiesto que el libramiento de las cantidades prometidas para sufragarlo sufrió múltiples retrasos. Entre esta correspondencia merece la pena destacar que, con fecha 15 de mayo de 1866, Graells envía al director general de Instrucción Pública los presupuestos de gastos indispensables para la realización de los 20 álbumes o colecciones de vistas del Pacífico y para que se pueda fotografiar al menos una colección de dichas vistas para la exposición pública.¹⁴⁸ Dadas las fechas, si nos atenemos a los planes originales, las fotografías no parece que estuvieran preparadas cuando ya se daba inicio a la exposición... pero, sin embargo, sabemos gracias a *El Museo Universal* que se expusieron las vistas de Rafael Castro:

*... Gran número de fotografías y dibujos de huacos. Las fotografías representan los puntos de vista más notables de los países que recorrió la comisión científica. Algunos han sido ya reproducidos en las páginas de este periódico y durante el viaje publicamos también cartas y detalles muy interesantes...*¹⁴⁹

La detallada descripción de la exposición de Natalio Cayuela nos permite saber además que podían contemplarse:

¹⁴⁵ AGA, Presidente de la Comisión Receptora [MARIANO DE LA PAZ GRAELLS], "Envío del presupuesto de Sebastián Mudarra", 15 de marzo de 1866.

¹⁴⁶ AMNCN, signatura ACN0041/730/009. ANÓNIMO, "Cuentas que hay que pagar a las distintas secciones de la exposición del material traído del Pacífico", 22 de febrero de 1866 [¿?].

¹⁴⁷ ANÓNIMO. *La Correspondencia de España*, [editorial], 15 de mayo de 1866, 2.

¹⁴⁸ AMNCN, signatura ACN0041/730/039. MARIANO DE LA PAZ GRAELLS comunica el Director General de Instrucción Pública el presupuesto correspondiente a la realización de 20 álbumes con vistas del Pacífico para la exposición pública que se está organizando, 15 de mayo de 1866.

¹⁴⁹ ANÓNIMO, "Exposición científica del Pacífico (conclusión)", 331-332.

*... en los muros de las dos galerías ocupadas por las colecciones de Historia Natural multitud de fotografías, bien dispuestas en cuadros apaisados, representando tipos de los naturales y vistas de diferentes puntos visitados por la expedición...*¹⁵⁰

Así como también:

*... numerosos dibujos de utensilios indios de barro, plata y tumbaga (aleación especial de aquel país) copiados de la magnífica galería que posee en Lima el Sr. D. Manuel Ferreira y otros varios de diferentes útiles existentes en el Museo de Santiago de Chile y antigüedades peruanas ejecutados por el Sr Castro. Llamam la atención en dichos dibujos las grotescas figuras de hombres y animales así como los variados colores con que les adornaban, que en los dibujos están señalados con sus nombres...*¹⁵¹

Lo que quedaría por determinar es si, en efecto, se mostraron todas las vistas que conformaban cada colección, y si no existían más dibujos de los que se han conservado. *El Museo Universal* menciona “gran número de fotografías”, si bien la documentación que se conserva nos habla, por el contrario, de “21 cuadros grandes para colocar las fotografías de las vistas del viaje”¹⁵². Con todo, la factura del vidriero, como hemos visto anteriormente, nos permitiría adivinar que se mostraron cerca de la totalidad de las imágenes, siendo 21 de ellas enmarcadas no sabemos si con vistas a la exposición o algún otro fin. En cuanto a los dibujos, la descripción se corresponde más o menos con la de los que se conservan actualmente, si bien sabemos que Castro realizó un número mayor.

Asimismo, se decidió desde un principio incluir un retrato a tamaño natural de los miembros de la comisión que habían fallecido, Fernando Amor, Rafael Castro y, finalmente, Juan Isern,¹⁵³ que también había muerto a su llegada a Madrid. Los retratos, destinados a “tributar un recuerdo junto a la exposición a tan beneméritos como

¹⁵⁰ CAYUELA, *Memoria que de la Exposición de Objetos del Pacífico*, 37.

¹⁵¹ CAYUELA, *Memoria que de la Exposición de Objetos del Pacífico*, 42.

¹⁵² AMNCN, signatura ACN0041/730/034. MARIANO DE LA PAZ GRAELLS comunica el envío de la cuenta documentada de los 1000 escudos que fueron liberados con cargo a la comisión receptora, 11 de mayo de 1866.

¹⁵³ AMNCN, GRAELLS comunica las decisiones acordadas en la reunión de los miembros de la Comisión Científica del Pacífico y a Receptora para la organización de una exposición, 5 de febrero de 1866.

desgraciados viajeros” debían ser acompañados por coronas de siemprevivas¹⁵⁴ y un crespón negro¹⁵⁵. Con todo, la detallada descripción de Natalio Cayuela indica que el retrato de Juan Isern fue efectivamente adornado con cinta negra y siemprevivas, mientras a Fernando Amor le rindió tributo el Colegio de Farmacéuticos de Madrid, que le ofreció una corona de roble y laurel con orla negra y cinta morada, color de la facultad, con una dedicatoria¹⁵⁶. Si bien los retratos de Amor e Isern se encargaron al estudio de Ángel Alonso Martínez y hermano¹⁵⁷, como ya se ha mencionado, el retrato de Rafael Castro que aparecía por separado en la primera galería¹⁵⁸ debió de ser entregado por su familia, puesto que no aparece reflejado en las cuentas¹⁵⁹. Los dos retratos de los científicos con su marco costaron un total de 3500 reales de vellón.¹⁶⁰ En una carta del propio Ángel Alonso Martínez y hermano le comentan a Mariano de la Paz Graells: “... recuerde que el pintor hizo tres bustos en lugar de dos, pero como no se pueden cobrar más de dos y no tres... perderemos todos un poco, suponiendo que es el único medio que la comisión y nosotros quedaremos bien con el pintor, pero si a Ud no le parece bien variaremos la cuenta. De todos modos si Ud tiene posibilidad de mandarnos un importe... porque no se trabaja nada y hay malas cobranzas, se lo agradecerán SS servidores...”¹⁶¹.

En un artículo de *El Cascabel*, también se menciona el retrato de Rafael Castro:

*En la exposición del Jardín Botánico llama la atención el retrato al óleo del malogrado fotógrafo señor Castro y Ordóñez, uno de los expedicionarios del Pacífico que tan desastrosamente murió en esta corte. Y, a propósito, ¿ha recompensado de algún modo el Gobierno los trabajos de fotografía que en su viaje hizo aquel joven, trabajos entregados por su desconsolado padre en el Ministerio de Fomento?*¹⁶²

¹⁵⁴ AMNCN, GRAELLS comunica el envío de la cuenta documentada de los 1000 escudos que fueron liberados con cargo a la comisión receptora, 11 de mayo de 1866.

¹⁵⁵ AMNCN, GRAELLS comunica el envío de la cuenta documentada de los 1000 escudos que fueron liberados con cargo a la comisión receptora, 11 de mayo de 1866.

¹⁵⁶ CAYUELA, *Memoria que de la Exposición de Objetos del Pacífico*, 38.

¹⁵⁷ Ángel Alonso Martínez era pintor, había sido discípulo de Antonio María Esquivel, y estaba afincado en la Puerta del Sol de Madrid junto a su hermano como fotógrafo.

¹⁵⁸ CAYUELA, *Memoria que de la Exposición de Objetos del Pacífico*, 38.

¹⁵⁹ AMNCN, ANÓNIMO, Estado de gastos verificados antes de la Exposición, 10 junio de 1866.

¹⁶⁰ AMNCN, signatura ACN0041/730/083. ÁNGEL ALONSO MARTÍNEZ Y HERMANO, “Recibí de Ángel Alonso Martínez y Hermano”, 2 de enero de 1867.

¹⁶¹ AMNCN, signatura ACN0041/730/057. ÁNGEL ALONSO MARTÍNEZ Y HERMANO, “Sobre el pago de los retratos encargados”, 6 de julio de 1866.

¹⁶² “Cascabeles”, *El Cascabel*, 14 de junio de 1866, 4. Agradezco a Concha Díaz Pascual el haber llamado mi atención sobre este artículo.

Al parecer, fueron precisamente los retratos los elementos que más llamaron la atención de la concurrencia. No en balde, la dimensión heroica es uno de los rasgos principales de la exploración. Con todo, en este caso también fue utilizada para criticar la mala gestión del gobierno.

... *El 15 [de mayo] se abrió la exposición de objetos de historia natural traídos por la Comisión Científica del Pacífico. A pesar de ser un día festivo en que todo Madrid concurre a la pradera de San Isidro, los vastos salones de la exposición estuvieron desde las cuatro en punto de la tarde hasta las siete inundados por miles de personas. Los retratos de los malogrados expedicionarios Isern, Amor y Castro excitaban el interés general...*¹⁶³

El retrato de Rafael Castro es, según tradición familiar, el que conserva su descendiente Rafael Ramos Martínez, posiblemente un autorretrato al óleo de principios de la década de 1860. En todo caso en comparación con el retrato de Juan Isern y el de Fernando Amor, la factura es ciertamente distinta, confirmándose que no se trata del trabajo de un único pintor ni de la misma técnica.

Según la documentación original del marqués de la Vega de Armijo, la exposición debía permanecer abierta entre mediados y finales de mayo de 1866, de 4 a 7 de la tarde. La entrada era gratuita algunos días pero, en general, costaba 40 céntimos de escudo, que eran destinados a la beneficencia.¹⁶⁴ Esta no era otra que la Real Sociedad de Beneficencia Domiciliaria de Madrid.¹⁶⁵ "Todo Madrid ha visitado esta exposición"- afirmaba *El Museo Universal* [véase fig. 4.2].¹⁶⁶ Y, en efecto, la exposición debió ser todo un éxito, a juzgar por los comentarios e ilustraciones de *El Museo Universal* [fig. 8.3] y la *Revista de la Exposición de Objetos Traídos del Pacífico en 1866*, escrita por el político, funcionario y escritor Juan Álvarez-Guerra Castellanos (Madrid: La Caza, 1866), en cuyas ilustraciones se observa un gran número de visitantes de todas las clases sociales, procedencias y edades [fig. 8.4]:

¹⁶³ *La Correspondencia de España*, 17 de mayo de 1866, 3.

¹⁶⁴ AMNCN, signatura ACN0041/739. MARQUÉS DE LA VEGA DE ARMILLO [ANTONIO AGUILAR Y CORREA], "Documentación relativa a la apertura e inauguración de la exposición de objetos del Pacífico", s. f..

¹⁶⁵ AMNCN, signatura ACN0041/739/007. DUQUESA VIUDA DE GOR [MARÍA DE LA O JACOBA GIRÁLDEZ CAÑAS MENDOZA] a Mariano de la Paz Graells, 13 de mayo de 1866.

¹⁶⁶ ANÓNIMO, "Exposición científica del Pacífico (1)", *El Museo Universal*, 7 de octubre de 1866, 315.

... *Entre la infinidad de gentes de todas las clases de la sociedad que llenaron ayer tarde por completo los salones de la exposición de objetos del Pacífico se observaron muchos forasteros y aún viajeros con sus trajes de viaje y características bolsas, que aprovechaban las horas antes de salir los trenes para no irse sin ver lo que durante quince días tanto ha de llamar la atención de la corte...*¹⁶⁷

La Correspondencia de España se hace eco del ruego de los madrileños de manera que la exposición permaneciera abierta durante un mayor número de horas:

... *Seguimos recibiendo por el correo interior varias cartas en que se nos suplica llamemos la atención de quien corresponda sobre la conveniencia de que se abra el Jardín Botánico mientras dure la exposición del Pacífico en las primeras horas de la mañana a fin de facilitar la ocasión de examinar los objetos curiosos que contiene a las personas que por sus ocupaciones no pueden asistir a otra hora...*¹⁶⁸

El Museo Universal se hizo eco de los ruegos del público madrileño e incluyó una amplia y heterogénea colección de los objetos exhibidos en sus páginas [figs.8.5 y 8.6]. Quizá debido al enorme interés suscitado, la exposición también debió prolongarse, según da a entender *El Museo Universal*, hasta al menos principios de octubre.¹⁶⁹ Según Álvarez-Guerra, la previsión era mantener abierta la exposición hasta el 15 de junio y, con las nuevas remesas llegadas de Quito, reabirla en septiembre ampliando su horario a las mañanas, de manera que pudiera ser visitada por muchas otras personas¹⁷⁰. Con todo, en la publicación que se realizó con motivo de la exposición sobre Historia Natural que se celebró en Madrid en 1929, en la que se recogieron materiales de múltiples expediciones científicas, se comenta que los objetos estuvieron expuestos en el Jardín

¹⁶⁷ ANÓNIMO, [editorial], *La Correspondencia de España*, 17 de mayo de 1866, p. 3.

¹⁶⁸ ANÓNIMO, [editorial], *La Correspondencia de España*, 24 de mayo de 1866, p. 1.

¹⁶⁹ ANÓNIMO, "Exposición científica del Pacífico (1)", *El Museo Universal*, 7 de octubre de 1866, 315.

¹⁷⁰ JUAN ÁLVAREZ-GUERRA [CASTELLANOS], *Revista de la Exposición de los Objetos del Pacífico en 1866* (Madrid: La Caza, 1866), 14.

Botánico durante ¡catorce años!¹⁷¹ Si esto es cierto, sin duda la expedición al Pacífico tuvo una enorme importancia en su siglo, y, por su parte, las imágenes de Rafael Castro pasaron a formar parte del imaginario colectivo de América.

En un reciente estudio, John Plunkett y Jill A. Sullivan ponen de manifiesto que los instrumentos ópticos y las fotografías estaban casi siempre presentes en los eventos científicos que se celebraban en la década de 1860 en la Inglaterra provinciana.¹⁷² La fotografía también apareció entonces, aunque en forma de grabado, en la prensa ilustrada. Publio López Mondéjar relata cómo la fotografía estaba ya en todas partes, era considerada un “auxiliar de la Historia” y era explotada por las revistas ilustradas exaltando su fidelidad.¹⁷³ Posiblemente, la popularización de la fotografía en la década de 1860 esté relacionada con la aparición de una nueva técnica, el colodión húmedo combinado con la albúmina, lo que permitía exhibir fácilmente imágenes de una gran calidad en cuanto a definición y riqueza de tonos, o trabajar sobre ellas, lo que no se podía conseguir con el daguerrotipo, ambrotipo e incluso calotipo. Pero si la propia evolución de la técnica puede explicar la popularización de la fotografía en la década de 1860, no explica por sí sola su aparición en la exposición de 1866.

Hay que decir al respecto que antes de existir las fotografías, los libros de viajes y las guías para viajeros (véase las figuras 5.8.12 y, especialmente, 5.8.13 y 5.8.14) estaban ya ilustradas con grabados. Grabados que también se adquirían, coleccionaban y ensamblaban en álbumes de manera personalizada en los lugares visitados, como más tarde se haría con fotografías y postales. En otras palabras, tradicionalmente el viaje está estrechamente ligado a las imágenes. Las imágenes, no en vano, eran capaces de explicar más allá de las palabras y de preservar en la memoria. La expedición al Pacífico no deja de ser un viaje a tierras americanas, además de una misión científica. Así, produjo una nutrida serie de vistas, paisajes y tipos de América, además de algunas imágenes con claro carácter científico (cráneos, especímenes botánicos...). Lejos de aislada, esta producción parece relacionada con las crónicas del fotógrafo, que estarían dentro de los relatos de viajes de la época.

¹⁷¹ COMISIÓN DE ESTUDIOS RETROSPECTIVOS DE HISTORIA NATURAL DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS EXACTAS, FÍSICAS Y NATURALES, *Recuerdo de la exposición retrospectiva de Historia Natural celebrada en el Jardín Botánico de Madrid en julio de 1929* (Madrid: S. Aguirre Impresor, 1932), 13.

¹⁷² Véase: JOHN PLUNKETT Y JILL A. SULLIVAN, “Fetes, Bazaars and Conversaciones: Science, Entertainment and Local Civil Elites”, en JOE KEMBER, JOHN PLUNKETT, JILL A. SULLIVAN eds, *Popular Exhibitions, Science and Showmanship, 1840-1910* (London: Pickering & Chatto Publishers, 2014), 41-60.

¹⁷³ PUBLIO LÓPEZ MONDÉJAR, *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI* (Barcelona: Lunwerg Editores, 2005), 78.

Es posible que las imágenes respondieran a la necesidad de presentar el viaje en expresivas imágenes pero trataran de “ir más allá”. Por una parte, las fotografías podrían verse en relación al viaje en sí mismo y como un complemento de gran atractivo para la exposición de la misión científica, como un símbolo de modernidad de gran atractivo para la sociedad madrileña. Quizá podría compararse a las instalaciones de realidad virtual que acompañan hoy en día muchos sitios arqueológicos y que nos introducen en la experiencia de mundos ya desaparecidos, como puede ser la *Domus Aurea* en la Roma de Nerón. Con todo, las imágenes debían tener un interés científico que hoy en día es difícil vislumbrar para el espectador moderno. Si estas “colecciones completas de... fotografías... que representan vistas, vegetación, cráneos e indígenas de aquellos países” no hubieran tenido un interés científico, no se hubiera producido la solicitud de sendas colecciones completas por parte de la Secretaría de la Sociedad Española de Historia Natural, para el Jardín Botánico y el Museo de Ciencias Naturales. Conforme al autor de esta petición, “con frecuencia es preciso [su] consulta, tanto por los profesores del Museo de Ciencias Naturales como por algunos de los lectores que asisten a las bibliotecas del mismo.”¹⁷⁴ Nuestra visión, acostumbrada a un conocimiento perfectamente compartimentado y sumamente especializado, posiblemente no es capaz de entender que toda aquella variopinta información visual era valiosa para la ciencia del XIX. Posiblemente aquello fuera debido a que la fotografía era capaz de mostrar el mundo a pesar de la distancia, y de una manera más objetiva (teóricamente) que el dibujo, y así aquellas imágenes constituían auténticas “ventanas” a través del espacio a la realidad americana, aportando una información tan valiosa como fidedigna por haber sido mediada por una máquina.

Las fotografías, “... que representan los puntos de vista más notables de los países que recorrió la comisión científica...”¹⁷⁵ debieron ser contempladas por un gran número de asistentes, pero no fueron incluidas en la narrativa del viaje. Por tanto, se hicieron visibles a través de *El Museo Universal* y la exposición, fundamentalmente, además de los álbumes. La narrativa fue concebida en relación a la exposición, para la que también se editó un pequeño catálogo, posiblemente el mismo que aparece incluido al final del volumen. La narrativa aparece reflejada como “memoria o reseña popular de sus viajes”¹⁷⁶. Muchas de estas narrativas estaban profusamente ilustradas con el objetivo de resultar más expresivas al tiempo que atractivas al lector, razón por la que posiblemente

¹⁷⁴ AMNCN, ANÓNIMO, al Director General de Instrucción Pública, marzo de 1879..

¹⁷⁵ ANÓNIMO, “Exposición científica del Pacífico (conclusión)”, *El Museo Universal*, 21 de octubre de 1866, 331-332.

¹⁷⁶ AMNCN, signatura ACN0041/730/048. MARIANO DE LA PAZ GRAELLS al Director general de Instrucción Pública, sobre las narrativas y catálogos publicados, 15 de junio de 1866.

Rafael Castro incluyó el litografiado de las fotografías en su proyecto original¹⁷⁷. Y, en efecto, todo parece apuntar a que aquella narrativa fue concebida originalmente como un libro ilustrado, si nos atenemos a la documentación existente. Así, el marqués de la Vega de Armijo al tiempo que afirma que las placas negativas son propiedad del Estado, también informa sobre la conveniencia de hacer una selección para ilustrar la narrativa del viaje. ...¹⁷⁸ Sin embargo, quizá por una cuestión económica o de mala organización que parece que afectó a todo el proyecto, la narrativa no incluyó imagen alguna, bien en forma de fotografía o de xilgrabado o grabado, sino tan solo dos mapas desplegados [figs. 8.7, 8.8, 8.9]. Se publicaron 1000 ejemplares comunes y 25 finos de la narrativa del viaje, y otros 1000 catálogos.¹⁷⁹ En junio de 1866 se había vendido 510 ejemplares a 8 reales cada uno, mientras la venta del catálogo había resultado todo un fracaso.¹⁸⁰ Si, en efecto, el catálogo que se publicó es el mismo que aparece al final de la narrativa, el fracaso podría deberse al hecho de que se trata de una desnuda enumeración de carácter científico poco apta para un público heterogéneo como el que visitó la exposición. Con todo, también sabemos por la prensa que el catálogo tardó en estar disponible a la venta.¹⁸¹ Muchos de estos volúmenes sobrantes se conservaron en el depósito de publicaciones de Fomento e Instrucción Pública, ya que la correspondencia que se conserva consta de varias solicitudes de donación por parte de distintas bibliotecas¹⁸².

Algunos apuntes para la investigación de la exposición

Por tanto, sabemos que la exposición captó un numeroso público de toda condición, forasteros incluidos, llegándose a solicitar la ampliación del horario para acercar la muestra a un mayor sector de la población y posiblemente prolongándose a lo largo de los meses. Asimismo, sabemos que uno de los aspectos más celebrados por los

¹⁷⁷ AMNCN, GRAELLS al Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, 8 de marzo de 1865.

¹⁷⁸ MARQUÉS DE LA VEGA DE ARMIJO [ANTONIO AGUILAR Y CORREA]. El Marqués de la Vega de Armijo informa sobre la propiedad de los negativos y el lugar del fotógrafo Rafael Castro y Ordóñez, 8 de julio de 1865. Signatura ACN0040/718. Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), Madrid.

¹⁷⁹ AMNCN, GRAELLS al Director general de Instrucción Pública, sobre las narrativas y catálogos publicados, 15 de junio de 1866.

¹⁸⁰ AMNCN, signatura ACN0041/730/051. MARIANO DE LA PAZ GRAELLS al Ministerio de Fomento, sobre la venta de las narrativas y catálogos publicados, 19 de junio de 1866.

¹⁸¹ ANÓNIMO, [editorial], *La Correspondencia de España*, 17 de mayo de 1866, 3.

¹⁸² AGA, PRESIDENTE DE LA COMISIÓN PERMANENTE DE PESCA DE MADRID al Ministro de Fomento, 29 de febrero de 1868; AGA, legajo 31/6809. SECRETARIO 2º DEL ATENEO CIENTÍFICO Y LITERARIO DE MADRID al Director General de Instrucción Pública, 25 de abril de 1872. En efecto, aparecen dos ejemplares de la narrativa del viaje de Manuel Almagro en su catálogo, posiblemente los mismos que se solicitaron en 1872; AMNCN, ANÓNIMO, al Director General de Instrucción Pública, marzo de 1879, entre otros.

visitantes fue el *memento mori* de Amor, Isern y Castro, representados con todos los honores en la exposición como “mártires de la ciencia”. En este sentido es interesante tener en cuenta que *El Museo Universal* aprovechó la ocasión para, además de describir sucintamente la exposición, transcribir extensamente un fragmento del diario de uno de los expedicionarios durante el denominado “Gran Viaje” en el que queda reflejada la gesta heroica de aquellos hombres, “... no sólo cuánto han podido sufrir... sino también a cuánta costa han reunido las colecciones científicas expuestas...”¹⁸³. La exposición de Álvarez-Guerra es aún más expresiva:

*... El sol abrasador de América, el frío de las alturas de los Andes, las acechanzas de los indios, las mortíferas culebras de sus bosques y praderas, los pocos recursos y las exigencias de sus colecciones podrían cansar su cuerpo, más la Ciencia los empujaba a subir los cerros del mármol, a hollar bajo sus plantas las inmensas sábanas blancas del inmenso Chimborazo...*¹⁸⁴

Si bien la naturaleza de la exposición no es el objetivo de este trabajo y requeriría de un análisis más extenso, sí se quiere reflexionar brevemente sobre algunos otros aspectos que se han podido observar.

Esta muestra, con evidente vocación popular, coincidió con algunos de los momentos álgidos de la denominada Guerra del Pacífico. *La Correspondencia de España* del día del 17 de mayo informa sobre el bombardeo de Valparaíso por parte de la escuadra española:

... Dueños los españoles de la bahía donde no quedaban más que dos diques flotantes y algunos botes que fueron echados a pique empezaron a avanzar los buques siguientes: La Numancia, la Resolución, la Villa de Madrid, la Blanca, la Vencedora...

¹⁸³ ANÓNIMO, “Exposición científica del Pacífico (conclusión), *El Museo Universal*, 21 de octubre de 1866, 331.

¹⁸⁴ ÁLVAREZ GUERRA, *Revista de la Exposición de Objetos del Pacífico*, 2.

Poco antes de las ocho de la mañana avanzó la Numancia... y a las ocho y diez minutos disparó dos cañonazos, que fueron la señal preventiva del bombardeo con una hora de anticipación.

Izose la bandera chilena... y millares de personas cubrieron las alturas que rodean la ciudad esperando el acto que se anunció.

[...]

[Los proyectiles de la Resolución] reventaban en la Bolsa, en los edificios del Sr Aguiar y en los inmediatos al Cabo Guiñele y los desbarataban como si fueran de papel o quedaban incrustados en las paredes de la Intendencia.

[...]

Una bomba de la Vencedora incendió la casa de baños contigua al Hotel de la Unión. Las llamas se propagaron con tan rapidez que [...] el humo que salía de los edificios incendiados oscurecía el firmamento y daban a la ciudad un aspecto siniestro...¹⁸⁵

Muchos de los lugares descritos aparecen representados en las fotografías de Rafael Castro. Este fue, seguramente, uno de los alicientes de la exposición para el público madrileño, que leía entonces con interés cómo se desarrollaba los acontecimientos de la Guerra del Pacífico. Se quiere apuntar aquí que posiblemente una de las razones por las que se decidió organizar la exposición pudo ser la de contribuir a una campaña que inclinara a la opinión pública en favor del gobierno y que apoyara esta confrontación bélica dentro del marco de una extensa política de prestigio de España como nación.

Por su parte, *El Museo Universal* insiste en hacer de la Exposición del Pacífico la continuidad de momentos más gloriosos de la historia de España, lo que consigue a través de la descripción de las instalaciones del Jardín Botánico:

¹⁸⁵ ANÓNIMO, [editorial], *La Correspondencia de España*, 17 de mayo de 1866, 1.

*... El sitio, repetimos, no debía ni podía ser otro. No podía ser otro porque ningún otro edificio del gobierno contaba con dos salones inmensos [...] no debía ser otro porque en ninguna parte como en el Jardín Botánico, entre las estatuas de nuestros naturalistas más célebres y junto a la escuela donde saborearon las delicias de las Ciencias Naturales muchos sabios españoles, debía levantarse el templo para los objetos traídos del Pacífico...*¹⁸⁶

Existe un cierto “juego” de miradas simultáneo (los espectadores contemplan desde los cerros de Valparaíso un ejercicio del poder militar de la escuadra española; los visitantes observan las maravillas traídas por una moderna expedición oficial al antiguo templo de la Ciencia de España) que sugiere que se trataba de una política gestual, una demostración de poder o, en otras palabras, un ejercicio de propaganda en el que participó toda la sociedad madrileña.

De alguna manera, no se trata de un fenómeno extraño al siglo. Joseph Bradley que ha estudiado la Exposición Politécnica que tuvo lugar en Moscú en 1872, la define como un proyecto que ayudó a promover la Ciencia, la instrucción, el orgullo cívico, el patriotismo y la identidad nacional¹⁸⁷, algo que no dista de los múltiples objetivos que parecen ligados a la Exposición del Pacífico de 1866.

Sesenta años más tarde, cuando se organizó la exposición “Retrospectiva de Historia Natural” en el mismo Jardín Botánico, esta vocación gestual resulta aún más evidente y dramática. Han pasado los años y con ellos la Crisis del 98, que sumiría a los españoles en un profundo sentimiento de tristeza y abatimiento. Con todo, creemos que lo que se dijo entonces se encuentra íntimamente relacionado con las razones por las que se organizó esta primera exposición del 66. La documentación que se conserva en el Museo Nacional de Ciencias Naturales nos habla de una “obra patriótica”, de la “intención de redimir a los españoles de la nota de indolentes en materia científica por no haber dedicado atención al estudio de los países que conquistaron” y de “ver lo que pueda salvarse de los tesoros que nos legaron”, al tiempo que existe una clara preocupación por

¹⁸⁶ ANÓNIMO, “Exposición científica del Pacífico (1)”, *El Museo Universal*, 7 de octubre de 1866, 317.

¹⁸⁷ JOSEPH BRADLEY, “Pictures at an Exhibition: Science, Patriotism and Civil Society in Imperial Russia”, *Slavic Review*, vol. 67, n. 4 (Winter 2008): 935.

mostrar y demostrar algo a los extranjeros que visitan el país con motivo de las exposiciones de Barcelona y Sevilla, de “hacer alarde de los tesoros”¹⁸⁸.

Por su parte, Juan Álvarez-Guerra destaca en su introducción a la exposición del 66 que se trata de una auténtica demostración de progreso:

*... Somos españoles, y por lo tanto antes de nada principiaremos esta revista por manifestar nuestra alegría ante un acontecimiento que representa una señal de adelanto para este pobre país, tan sufrido como calumniado...*¹⁸⁹

Con todo, Álvarez-Guerra no deja de ser crítico con el gobierno, y de señalar las tristes circunstancias en las que se realizó todo el proyecto.

Todo ello se despliega en torno a la gesta heroica de un pequeño grupo de hombres, algunos auténticos “héroes de la conquista de la naturaleza americana”, otros “mártires de la Ciencia”. Pero detrás, como concluye *El Museo Universal*, se encuentra el Ministerio de Fomento,¹⁹⁰ de manera que de forma indirecta el proyecto sirve también como propaganda del propio gobierno. Esto quizá queda más claro si atendemos a los periódicos satíricos de la época, que de manera “especular” convierten la exposición de los objetos del Pacífico en la de un gobierno esperpéntico:

... Debo advertir, ante todo, y para mejor inteligencia que el Pacífico, en mi sentir, es el Sr de O'Donnell (D. Leopoldo).

Y hecha esta salvedad pasen Uds. adelante y verán lo que es bueno.

Número 1.

Raíz de legalidad. *Planta sumamente rara. La descubrió un indio bravo, primo hermano del arzobispo de Toledo y amigo particular del de “Trajanópolis” [Sevilla?]. Fue arrancada el año 56.*

¹⁸⁸ AMNCN, signatura ACN0044/773/001. AGUSTÍN BARREIRO a Ignacio Bolívar, 16 de febrero de 1929.

¹⁸⁹ ÁLVAREZ GUERRA, *Revista de la Exposición de Objetos del Pacífico*, 1.

¹⁹⁰ ANÓNIMO, “Exposición científica del Pacífico (conclusión)”, *El Museo Universal*, 21 de octubre de 1866, 332.

Número 2

El Traga-nóminas. Animal compuesto, que canta en la mano. Pertenece a la familia de los mamíferos de la Unión [Liberal] y ha sido traído ex profeso para aclimatarlo en todas las oficinas del Estado.

[...]

Número 9

Un mico de los gordos, regalado por el cacique Nar-va-ez a los expedicionarios vicalvaristas. Habla en caló y canta el himno de Riego cuando conviene...¹⁹¹

Quizá desde este punto de vista es más fácil comprender la cita anterior sobre el retrato de Rafael Castro, que *El Cascabel*¹⁹² utiliza para criticar la gestión del gobierno. Juan Álvarez-Guerra tampoco elude comentarios críticos respecto a la organización del proyecto y contra el propio gobierno cuando afirma:

Por último, son dignos de no pasar desapercibidos los ejemplares armados [¿disecados?] de cisnes de cuello negro.

... Los individuos de la comisión mandaron con destino al Jardín Botánico cuatro vivos a principios del año 1865; los trajeron por París, en donde pagaba el Jardín de las Plantas dos mil duros por ellos; no se quisieron dar pero en cambio se murieron de hambre en Madrid.

Es de advertir que los dichos cisnes eran los primeros que venían a España.

No nos extraña que los cisnes, en medio de ser una notabilidad, se murieran de hambre, puesto que a otras notabilidades, aunque sin ser cisnes, también les ha sucedido lo mismo en este desgraciado suelo del que no hablamos más por no ocasionar desmayo a nuestros lectores...¹⁹³

¹⁹¹ EUSEBIO BLASCO, "Exposición de objetos del Pacífico", *Gil Blas*, 19 de mayo de 1866, 2.

¹⁹² "Cascabeles", *El Cascabel*, 14 de junio de 1866, 4.

¹⁹³ ÁLVAREZ GUERRA, *Revista de la Exposición de Objetos del Pacífico*, 8.

Su alusión a “morir de hambre” de “otras notabilidades aunque sin ser cisnes” desde luego trae a la memoria el desgraciado caso del fotógrafo y sus compañeros, igual que su alabanza a los “mártires de la ciencia”: “... recordemos al gobierno que no olvide que los que mueren en honra de la patria son dignos de premio, ya que no puede ser en ellos en los que llevan su nombre o representan sus inanimados restos...”¹⁹⁴.

En otro lugar comenta:

*... hay que advertir que algunos más ejemplares se han echado a perder... no por descuido de los individuos de la comisión o encargados de coleccionarlas, sino por lo delicado de su conservación que requiere condiciones distintas a las que los expedicionarios podrían, aún en medio de sus deseos, sujetarlos, pues mal se encontrarían muchas veces cuando hubo días en que tuvieron que empeñar los relojes para comer...*¹⁹⁵

Sin embargo, fueron posiblemente múltiples y variadas las razones por las que se llevó a fin el proyecto expositivo. Para Álvarez-Guerra, no sólo existe una intención gestual (“señal de adelanto”) sino que también, como toda exposición, su vocación es instruir al pueblo y desarrollar su inteligencia de una manera más fácil. Lo que presenta la exposición en este caso es, según este político, funcionario y escritor que incluso se haría cargo de la conocida Exposición de Filipinas de 1887, el Nuevo Mundo a través de objetos desconocidos aunque dispuestos en perfecto orden para la mirada del investigador y del curioso¹⁹⁶. Por su parte, su guía-catálogo, repleta de palabras evocadoras, se encuentra a medio camino entre la descripción de las maravillas del Nuevo Mundo, al que accede en numerosas ocasiones a través de la leyenda, y la obra maravillosa del Sumo Creador. Para Mariano de la Paz Graells posiblemente se trataba de mostrar los descubrimientos de aquellos hombres y el éxito a la hora de enriquecer las colecciones americanas en suelo español. Y, posiblemente, existen muchas más lecturas de esta exposición. Pero, de lo que no cabe duda es, sin duda, de que la exposición merece un estudio detallado.

¹⁹⁴ ÁLVAREZ GUERRA, *Revista de la Exposición de Objetos del Pacífico*, 2.

¹⁹⁵ ÁLVAREZ GUERRA, *Revista de la Exposición de Objetos del Pacífico*, 12.

¹⁹⁶ ÁLVAREZ GUERRA, *Revista de la Exposición de Objetos del Pacífico*, 1.

No sería ésta la única ocasión en la que los objetos del Pacífico fueran expuestos en Madrid. En 1929 se organizaría una nueva exposición colectiva pero, aparentemente, no figuraron las fotografías de Rafael Castro¹⁹⁷. Sin embargo, sí fueron publicadas como parte de la *Historia de la Comisión Científica del Pacífico* realizada por el padre Agustín Jesús Barreiro (Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1926) lo que contribuiría, una vez más, a salvarlas del olvido.

Conclusiones

Todo parece apuntar a que Rafael Castro, tras un primer momento de duda, decidió cumplir con las órdenes del Gobierno y regresar a España, posiblemente porque su situación económica era frágil y su confianza en el proyecto limitada tras sus experiencias como comisionado. Si bien como fotógrafo el “Gran Viaje” no parece una opción razonable, podría quizá haber seguido a sus compañeros en calidad de dibujante.

Sin embargo, su llegada a Madrid no sería sino el comienzo de su “descenso a los infiernos”. Es cierto que su último artículo en *El Museo Universal* resulta punzante por su velada defensa de la libertad de expresión y la democracia tanto en América como en España en momentos muy difíciles; sin embargo, dadas las fechas de su publicación no explica por sí mismo su caída en desgracia. Demuestra quizá, eso sí, una mayor capacidad para una escritura formal y comprometida que, en todo caso, permitiría corroborar un estilo intencionado en sus crónicas de viajes, informales, espontáneas, directas, frescas e incluso algo “rudas”. Así, durante los últimos meses los textos de Rafael Castro se convierten en una letanía de solicitudes oficiales (un lugar donde continuar su trabajo, su sueldo...), pero todo ello desembocaría por un lado en su desconexión del proyecto y, por otro, en la pérdida de todo derecho sobre las placas negativas. Todo parece apuntar a que el fotógrafo emprendió aquel viaje bajo unos presupuestos falsos, entre ellos posiblemente la promesa de un puesto fijo. La desesperación resultante pudo llevar a Rafael Castro a concebir la idea del suicidio. Con todo, existen otras teorías respecto a la muerte del fotógrafo. La teoría del duelo, defendida por sus descendientes, es interesante

¹⁹⁷ Se menciona la existencia de “seis u ocho fotografías de los miembros de esa expedición [de 1862]”, pero fueron tomados al regreso a Madrid, por lo que posiblemente ninguno de ellos podrían ser de Rafael Castro. COMISIÓN DE ESTUDIOS RETROSPECTIVOS DE HISTORIA NATURAL DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS EXACTAS, FÍSICAS Y NATURALES, *Recuerdo de la exposición retrospectiva de Historia Natural celebrada en el Jardín Botánico de Madrid en julio de 1929* (Madrid: S. Aguirre Impresor, 1932), 20, 66.

y plausible, pero no existen medios en este momento para poder defender esta hipótesis. Con todo, teniendo en cuenta la naturaleza enamoradiza del personaje y las habladurías de las que se hizo eco la prensa de la época, sí es posible conjeturar que una mujer ejerciera un papel importante en este desenlace. La relación de los acontecimientos con el duque de Sesto también parece evidente por el recuerdo familiar y las noticias de prensa de la época, pero sólo se ha encontrado noticia fiable de la relación profesional de Antonio Castro con el antiguo alcalde de Madrid.

Las imágenes continuaron su azarosa vida tras la muerte de Rafael Castro. El trabajo de positivado y montaje fue desarrollado por Sebastián y José María Mudarra, no sin dificultad, pero todo parece apuntar a que existió un genuino interés por la creación de los 20 álbumes. No sabemos a ciencia cierta, sin embargo, si se produjo ese elevado número de álbumes, pero quizá se podría conjeturar que algunos de ellos fueron obsequiados a personalidades destacadas de la época mientras otros debieron pasar al Depósito de Libros del Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, si bien nada de esto puede probarse a día de hoy. De las obras de Rafael Castro sabemos, gracias a su descendiente Rafael Ramos Martínez, que se conserva un autorretrato, posiblemente el mismo que se expuso en el Jardín Botánico con ocasión de la exposición. Sus cartas, dibujos y otro cuadro se perdieron durante un bombardeo sobre Madrid en la Guerra Civil.

La Exposición de Objetos del Pacífico surge de inmediato como expresión pública del proyecto. A pesar de que las fotografías de Rafael Castro son una parte integrante de este proyecto desde el principio, existe un cierto silencio con respecto a ellas en las publicaciones especializadas de la época, y muy notablemente en la narrativa del viaje, que de manera natural debería haberse ilustrado con ellas si bien no fue así. Aunque la presencia de fotografías puede explicarse a través de su ubicuidad en ferias científicas y todo tipo de eventos culturales en la época, lo cierto es que existe una estrecha y tradicional relación entre el viaje y las imágenes. No en vano, las imágenes eran capaces de transmitir aquello que las palabras no alcanzaban. Con todo, la ilustración del viaje de los expedicionarios de manera atractiva para la sociedad madrileña no parece explicar tampoco la creación de la colección fotográfica pues, de ser así, la Sociedad Española de Historia Natural no las hubiera considerado imágenes de interés científico para las bibliotecas de importantes instituciones científicas. La colección de fotografías aparece, en fin, como un tesoro tanto para los científicos como para el gobierno.

Conclusiones, aportaciones originales, y futuros desarrollos de la investigación

Conclusiones

El conjunto de fotografías de la Expedición del Pacífico, repartido en cuatro colecciones distintas, constituye un auténtico tesoro del pasado debido a su amplitud, complejidad, riqueza, cronología y magnífico estado de conservación, tanto de negativos al colodión húmedo como de positivos en papel albuminado.

El objetivo fundamental de esta investigación ha sido comprender la obra de Rafael Castro y Ordóñez como artista de la Expedición Científica del Pacífico, lo que exigía por una parte trazar sus contornos y diferenciarla de un *corpus* paralelo de aportaciones locales, describirla y analizar su función. Esta labor, para la que se contaba de manera excepcional con amplia documentación y, más aún, con los textos periodísticos del propio artista, podía desvelar el significado e intencionalidad de las imágenes, en aparentemente contradicción con las instrucciones originales de la comisión científica a la que pertenecía, lo que justificaba una provocadora hipótesis de partida que cuestionaba si no constituía este *corpus* la huella de un proyecto fallido.

No fue un proyecto fallido

La aportación principal de este trabajo, que finalmente contempla el *corpus* de la expedición como un todo, ha sido demostrar que éste fue un proyecto ambicioso, intencionadamente fotográfico y que, lejos de fallido, fue toda una hazaña. Su éxito queda demostrado no sólo por el celo con el que se persiguió la producción de estas imágenes a lo largo de todas las etapas, a pesar de una tecnología primitiva y, sobre todo, un contexto poco propicio; también de su amplia distribución a través de la prensa (que actuó como “narrativa informal” de la expedición), la producción de cerca de una veintena de álbumes, la exposición de objetos del Pacífico (que tuvo lugar en Madrid en 1866), o las redes desplegadas por colaboradores que al menos en los Estados Unidos han podido ser comprobadas. Las imágenes, si bien aparentemente sólo utilizan el lenguaje científico en

algunas ocasiones y abarcan una temática muy amplia, sí fueron asimismo valoradas por los naturalistas, tal y como atestigua la petición de sendos álbumes de fotografías con destino al Jardín Botánico y al Museo de Ciencias Naturales de Madrid. Su vigencia hasta el día de hoy, momento en el que muchas de estas fotografías han pasado a formar parte de la memoria de muchos lugares, viene a confirmar su enorme valor.

En la tradición de gestas dignas de ser contadas y celebradas

¿Por qué entonces estas imágenes se asemejaban más al álbum recopilado por un turista que a la producción de una expedición científica? Esta aparente anomalía no es exclusiva de esta expedición, y la respuesta al enigma se encuentra en la tradición de grandes viajes de exploración oficiales dignos de ser contados y recordados, que fueron articulados a través de imágenes. Como ocurría en los libros de viajes o los álbumes del *Grand Tour*, el objetivo de las expediciones, como demuestran las propias instrucciones de la Marina Española, era múltiple (noticias, lugares, usos, costumbres...) y tuvieron una proyección pública a través de narrativas y, más tarde, exposiciones. Así se revelaba a todos el descubrimiento y se celebraba socialmente estos proyectos, considerados “gestas”. La Expedición del Pacífico constituyó una gesta digna de ser transmitida, el re-descubrimiento de América tras la independencia de los antiguos territorios de ultramar de la corona española, y su re-encuentro a través de la nueva ideología del Pan hispanismo. En una época en la que no existían a penas imágenes, aquellos mundos lejanos despertaban la mayor curiosidad y asombro, como demuestra la amplia literatura de viajes reales e imaginarios de la época. En aras de un mayor atractivo y con la intención de llevar a todos los rincones aquellos mundos difíciles de describir con palabras, las narrativas de exploración se convirtieron en libros ilustrados.

En busca de autoridad y prestigio

La expedición persigue, como tantas otras, proyectar un prestigio, entonces perdido, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Con ello también busca formar una ambiciosa colección de especímenes y de imágenes realizadas con rigor con destino a las colecciones de los nuevos museos y bibliotecas españoles. Las imágenes fotográficas deben considerarse una evolución de las ya obtenidas por la Expedición de Alejandro

Malaspina a través de la cámara oscura y, posiblemente, buscan tanto la instrumentalización de la mirada con vistas a obtener una mayor autoridad como la proyección de prestigio a través del uso de tecnología de última generación. Así, estas huellas de España en América podían ser custodiadas como tesoros y consultadas por los científicos como imágenes-información.

Imágenes para un proyecto político y científico

Como resultado, las fotografías aportan la visión del nacimiento de un “mundo nuevo” en América que conserva sus raíces hispanas pero que “aún es niño”, por lo que parece susceptible a la influencia del Pan hispanismo, ideología que anima todo el proyecto. Asimismo, las imágenes dejan constancia de la labor de la Marina española, contribuyendo con ello a un prestigio interior y exterior. Si esto presagia el éxito de un proyecto político de aproximación a los antiguos territorios de ultramar por parte de una nación que renace, las imágenes también contribuyen a los objetivos científicos de la empresa. Así, las fotografías también constituyen un interesante repertorio que hace del Nuevo Mundo un inmenso laboratorio de aclimatación vegetal, animal y humano, sin duda un aspecto de enorme interés para los científicos del proyecto. Así, América aparecerá ante nuestros ojos como una civilización de origen europeo trasplantada al Nuevo Mundo, donde coexistirán todas las razas humanas y donde especímenes animales y, sobre todo, vegetales de origen foráneo serán aclimatados con éxito en los jardines y los campos.

Imágenes multifuncionales y políglotas

Resulta evidente que Rafael Castro colaboró con varios colectivos y se adaptó a sus propios lenguajes visuales. No sólo colaboró con los marinos que componían la escuadra militar a la que acompañaba la comisión científica, sino que se adaptó a los lenguajes utilizados por sus artistas en retratos de buques, vistas de ciudades portuarias desde el mar o imágenes que se asemejan a los clásicos perfiles de costa. Y, de la misma manera, supo adaptarse a los lenguajes científicos de la Antropología, la Botánica o la Arqueología, lo que es especialmente evidente en las imágenes de frente y perfil de algunos tipos humanos, como la niña indígena Dionisia Patajos, pero también en otras de

los bosques de secuoyas que no sólo se adaptaban al lenguaje de la lámina botánica de la época sino que fueron utilizadas como tales por terceros. Su adaptación al lenguaje de *El Museo Universal*, que publicó sus crónicas, y fotografías y dibujos en forma de grabado, nos habla de la capacidad de Rafael Castro para narrar a través de la palabra y la imagen la biografía del proyecto y de transmitir los mundos nuevos descubiertos por la expedición de manera eficaz en varios registros.

Una investigación metódica

Estas imágenes, en la tradición del libro de viajes y de guías de ciudades como Roma, también visible en los imaginarios creados por grandes expediciones desde tiempos de James Cook o Alejandro Malaspina, no sólo descubren la ciudad, sino que la exploran concienzudamente y con rigor buscando la expresión del poder y de la historia, como en los centros fundacionales de las urbes de América Latina, pero también los indicios del progreso, como en los nuevos espacios ajardinados de las ciudades, el carácter de la ciudadanía, como en los teatros, o el potencial de los lugares, como en las infraestructuras portuarias, las redes de comunicación, las instituciones hospitalarias o la gestión del agua y los desechos. Sabrá, además, el fotógrafo buscar adecuadamente en cada lugar, pues estos elementos no serán los mismos en América del Sur y en los Estados Unidos, donde también demuestra un conocimiento de la cultura con una mirada informada y eficaz.

Una mirada “coral”

Los objetivos del artista son, por tanto, múltiples, como lo son también las influencias que recibe. Lejos de monolítica y, por tanto, dirigida, su mirada muestra numerosas influencias, particularmente de tendencias artísticas contemporáneas a su tiempo, y contribuciones incluso por parte de sus modelos, como ocurre en el caso de los chinos de California, que exigirán un estilo de representación propio de su cultura.

“Imágenes verdaderas” de la realidad

Aunque los préstamos, acreditados o no, son múltiples, Rafael Castro utiliza un lenguaje inmediato, fresco, y un tanto “salvaje”, que le permite transmitir una idea de verdad “en bruto”. El uso de imágenes y textos, de igual manera que aparecen los grabados en madera entre los textos en *El Museo Universal*, nos hablan de expresiones estéticas sin límites definidos y entremezcladas, lo que es propio del Romanticismo. Si sus crónicas son rudas, sus imágenes son sólo “aceptables” desde un punto de vista técnico y prescinden de toda teatralización, como era propio en la época, abundando en ellas el “ruido”, como los límites desdibujados por la larga exposición. A pesar de su rudeza, estas imágenes transmiten verdad, actúan como auténticas huellas de la realidad. Como tales, son materiales a partir de los cuales poder trabajar y que además siempre podían ser editados, como ocurre en la propia *El Museo Universal*. Se trata, por tanto, de apuntes del natural y de notas de campo, y no de la obra de un escritor y fotógrafo inexperto. Y son “intencionadamente” apuntes, pues es la verdad lo que da valor a este trabajo.

Las fotografías de Rafael Castro como parte de algo más grande

Las fotografías de Rafael Castro no se comprenden sin las adquiridas a los fotógrafos locales, sin sus dibujos y sin sus crónicas.

Tanto el fotógrafo como otros miembros de la comisión adquirieron fotografías a través de estudios de reconocido prestigio que, en la mayoría de los casos como era habitual en la periferia, eran regentados por extranjeros. La aportación local no respondió a la ineficacia del fotógrafo; con ella se trató de ampliar el poder del “ojo de la expedición”, bien porque algunos lugares o personas eran inalcanzables, y de facilitar al artista la realización de otro tipo de trabajos.

El caso del Perú, donde el fotógrafo de la expedición apenas realizó ninguna fotografía, sugiere que su labor se vio limitada debido al ambiente hostil contra los españoles y la posible provocación que una máquina sobre un trípode, susceptible de recoger información estratégica y de valor para los militares, podía generar por las calles.

Las fotografías comerciales recogen, en general, vistas de las ciudades y tipos humanos costumbristas mientras las imágenes de Castro tienden a responder a necesidades concretas de sus colaboradores y a usar un lenguaje visual más sencillo.

En cuanto a los dibujos, en su mayoría perdidos, su función debió de ser secundaria, en casos incluso un trabajo de carácter personal. Los dibujos que se conservan se centran en la reproducción de piezas precolombinas no susceptibles de ser adquiridas y en las que se hace necesaria información adicional como el color que aparece, junto a otros tipos de información, en forma de pequeñas anotaciones. Estas anotaciones nos recuerdan que el dibujo también era en ocasiones el medio más adecuado para la reproducción de algunos objetos y su traslado a la metrópoli. Los objetos aparecen en grupos y estos, a su vez, están ordenados en series, tal y como se había venido haciendo desde tiempo atrás y se hacía aún en la arqueología coetánea.

También una mirada personal

Rafael Castro actuó bajo las órdenes de sus superiores y colegas de la comisión, pero debió de gozar de cierta libertad y, con el tiempo, muestra una caprichosa evolución. Pasará de un discurso de propaganda en el que presagia el éxito del proyecto científico y político-militar a cuestionarlo todo. Esto será aún más evidente en sus “cartas no científicas”, una vez la escuadra abandona a la comisión científica con la orden de disolverse con motivo de la toma de las Islas de Chincha. Su mirada se torna más personal, más crítica, posiblemente debido a su propia evolución emocional como miembro de un equipo de exploración castigado por los rigores del trabajo en un ambiente hostil y por el aislamiento a lo largo de un amplio periodo de tiempo. Así, el artista y cronista informal de la expedición cuestionará la posibilidad de acometer un proyecto de aproximación amistosa a América y de llevar a cabo un trabajo científico coherente, a pesar del enorme esfuerzo de los miembros de la comisión. Asimismo adoptará un discurso regeneracionista, clásico en la literatura viática española, en el que presentará a los Estados Unidos, entonces principal rival de España en América, como símbolo de progreso y “república modelo”. Si su discurso periodístico evoluciona hacia una perspectiva más personal y de contenidos políticos en contradicción con el proyecto del que forma parte, sus imágenes se decantarán por descubrir como un paseante o *flâneur*

los rincones anónimos y con sabor popular, expresión sin duda de la esencia de la nación para la sensibilidad romántica, y de lo primitivo, paraíso del artista incomprendido.

Aportaciones originales

La principal aportación de esta investigación es su carácter global, puesto que no sólo contempla la totalidad de las colecciones existentes y el periplo del viaje como un todo, sino que contextualiza este proyecto dentro del fenómeno de las expediciones, particularmente aquellas con una vocación política y, por tanto, con una proyección social y un carácter más narrativo. Tiene en cuenta todas las facetas de la expedición, fotografías de Rafael Castro y Ordóñez, imágenes adquiridas localmente y dibujos del comisionado. Asimismo, hace uso de las valiosas crónicas periodísticas del artista, a través de las cuales se revela un intencionado “estilo documental en bruto” en todas sus actividades. Esta aproximación al tema ha permitido contemplar con normalidad el proyecto como una “empresa coral”, y la obra de Rafael Castro como una contribución compleja, influida por múltiples aspectos y con una evolución inesperada. La colección iconográfica de la Expedición del Pacífico aparece así ante nuestros ojos como un proyecto ambicioso y coherente, con un enorme éxito, en el que participan varias voces para así extender aún más “el ojo” de la expedición.

Esta investigación ha tenido particularmente presente la excepcional abundancia de fuentes primarias.

El texto está articulado de manera que la lectura de la introducción y conclusiones de cada apartado permita una lectura rápida de todo este extenso trabajo.

Futuros desarrollos del proyecto

Entre las futuras líneas de investigación se desea destacar el estudio del fenómeno de las expediciones, todavía escasamente estudiado, más concretamente las fotográficas,

especialmente en la segunda mitad del siglo XIX (Eulenberg, Challenger, etc). En este sentido, el estudio junto a otras expediciones nacionales como la de la fragata *Arapiles* (1871) y la de la corbeta *Nautilus* (1892-1894), sería particularmente reveladora. En un contexto más amplio, el conjunto de imágenes de la Expedición del Pacífico puede ayudar a comprender mejor la tradición visual de las expediciones desde los tiempos de James Cook y de las comunicaciones oficiales entre América y España desde el siglo XV. Particularmente interesante parece la relación del imaginario de esta expedición con el de Alejandro Malaspina, con el que se encuentra relacionado aunque de manera indirecta.

Lista de símbolos, abreviaturas y siglas más utilizados

AGA, Archivo General de la Administración Pública, Alcalá de Henares (Madrid)

AGMAB, Archivo General de la Marina Álvaro de Bazán, Viso del Marqués (Ciudad Real)

AHA, Archivo Histórico Arzobispal de Madrid

AMN, Archivo del Museo Naval de Madrid

AMNCN, Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid

APR, Archivo del Palacio Real de Madrid

APSA, Parroquia de Santiago Apóstol de Llerena, Badajoz

APSG, Archivo de la Parroquia de San Ginés, Madrid

ARABBAASF, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

AVM, Archivo de Villa, Madrid

BNF, Biblioteca Nacional de Francia

BNRJ, Biblioteca Nacional de Río de Janeiro

MAAEE, Archivo General, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación , Madrid

MNA, Museo Nacional de Antropología

MNCN, Museo Nacional de Ciencias Naturales

TNT, Biblioteca Tomás Navarro Tomás

➤ Posiblemente (véase tablas)

TESIS DOCTORAL

2018

**La obra de Rafael Castro y Ordóñez,
fotógrafo de la Expedición Científica del
Pacífico
(1862-1865)**

Sara Badia-Villaseca

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA E
HISTORIA DEL ARTE Y TERRITORIO**

**Directora: María Dolores Antigüedad del Castillo
Olivares, Catedrática de Universidad, Departamento
de Historia del Arte, UNED**

**Co-director: Miguel Ángel Puig-Samper Mulero,
Profesor de Investigación, Departamento de Historia
de la Ciencia, CSIC**

Tutora: María Dolores Antigüedad del Castillo Olivares

Volumen II

Imágenes

Relación de imágenes

*Las imágenes que no aparecen reproducidas no han obtenido el permiso necesario para su uso on-line en el repositorio institucional eEspacio de la UNED. Estas imágenes sí han obtenido permiso y aparecen reproducidas en la versión para uso personal de los miembros del tribunal y directores de tesis.

Las imágenes destinadas al repositorio eEspacio UNED se muestran en la misma resolución original on-line (imágenes sin restricciones) o en baja resolución, según lo establecido por cada institución propietaria. Las imágenes destinadas a los miembros del tribunal y directores de tesis aparecen reproducidas en una resolución óptima para la impresión (300dpi).

Los créditos de las imágenes aparecen completamente desarrollados a continuación, mientras que bajo cada imagen aparece la información imprescindible.

En ningún caso y bajo ninguna circunstancia estas imágenes pueden ser reproducidas sin el permiso expreso de su propietario, especificado en la línea de crédito.

Capítulo 1

Rafael Castro y Ordóñez: biografía de un artista

Fig. 1.1 Anónimo, *Retrato de Rafael Castro y Ordóñez*. [Circa 1860], copia en papel albuminado sobre soporte secundario, formato *carte de visite*, 9,0 x 5,5 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/112A/581. Pág. 58.

Fig. 1.2 *Domicilio de Rafael Castro y Ordóñez, calle de la Sal 2 y 4, Madrid* [derecha]. Circa 2003, fotografía de la autora. Pág. 59.

Fig. 1.3 *Sepulcro de los condes de Mérito* [vista parcial], *convento de San Pedro Mártir, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, Toledo*. Cortesía de la Universidad de Castilla-La Mancha. 2018, fotografía de la autora. Pág. 60.

Fig. 1.4 *Sepulcro de los condes de Mérito, detalle del grafito de Rafael de Castro, convento de San Pedro Mártir, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, Toledo*. Cortesía de la Universidad de Castilla-La Mancha. 2018, fotografía de la autora. Pág. 61.

Fig. 1.5 Anónimo. *Castro, fotógrafo en la Expedición al Pacífico y pintor*. [Circa 1857], copia en papel albuminado sobre soporte secundario, formato *carte de visite*. Colección Castellano, Biblioteca Nacional, Madrid. Signatura: ER5 13.95.8. Pág. 62.

Fig. 1.6 Manuel Castellano, *Alonso I, rey de Asturias*. Óleo sobre lienzo, 224,0 x 140,0 cm. Museo del Prado, Madrid. Signatura: 6270. Pág. 63.

Fig. 1.7 Rafael Castro y Ordóñez, *Retrato de la familia de Juan Isern y Batlló* [recto]. 1863, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, formato *carte de visite*. Cortesía de la familia Rodríguez Veiga Isern, Madrid. Pág. 64.

Fig. 1.8 Rafael Castro y Ordóñez, *Galería de los Contemporáneos, Retrato de Emilio Castelar*. Circa 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario. Archivo de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid. Signatura: RAF. 1279. Pág. 65.

Fig. 1.9 Rafael Castro y Ordóñez, [*Retrato de un hombre desconocido*]. Circa 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, formato *carte de visite*. Biblioteca Nacional, Madrid. Signatura: 17/167/5. Pág. 66.

Fig. 1.10 Rafael Castro y Ordóñez, *Galería de los Contemporáneos, Retrato de Emilio Castelar*. Circa 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, formato *carte de visite*. Archivo de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid. Signatura: RB. 21573-51. Pág. 67.

Fig. 1.11 A. A. Disdéri, *Galerie des Contemporaines, Sir Robert Peel*. 1862, [copia en papel albuminado sobre soporte secundario?]. Biblioteca Nacional, Madrid. Signatura: 17/LF/256 [1]. Consultado el 3 de agosto de 2016, en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000062737>. Pág. 68.

Fig. 1.12 Rafael Castro y Ordóñez, *Galería de los Contemporáneos, Retrato de Emilio Castelar* [verso]. Circa 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, formato *carte de visite*. Archivo de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid. Signatura: RB. 21573-51. Pág. 69.

Fig. 1.13 Rafael Castro y Ordóñez, *Galería de los Contemporáneos, Retrato de Ponciano Ponzano*. Circa 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, formato *carte de visite*. Álbum Mariano Pescador, Colección Luis Alfonso Mesa, Barbastro. Pág. 70.

Fig. 1.14 Rafael Castro y Ordóñez, *Retrato de la familia de Juan Isern y Batlló* [verso]. 1863, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, formato *carte de visite*. Cortesía de la familia Rodríguez Veiga Isern, Madrid. Pág. 71.

Fig. 1.15 *Edificio donde se encontraba el estudio de Rafael Castro y Ordóñez, calle Preciados, 6, Madrid* [centro izquierda]. 2015, fotografía de la autora. Pág. 72.

Capítulo 2

La organización de la Expedición Científica del Pacífico

Fig. 2.1 Anónimo, *Expedicionarios*. 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 26,0 x 31,1 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN003/075/389. Pág. 74

Fig. 2.2 Rafael Castro y Ordóñez [y Charles Clifford?], *Rua de Alcala en Madrid*. 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 19,4 x 25,6 cm. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro. Signatura CDD 918.1, página del álbum: 3. Pág. 75

Fig. 2.3 Rafael Castro y Ordóñez [y Charles Clifford?], *Fonte de Cibeles em Madrid*. 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 18,3 x 26,0 cm. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro. Signatura CDD 918.1, página del álbum: 2. Pág. 76

Fig. 2.4 Rafael Castro y Ordóñez [y Charles Clifford?], *Alameda de Cádiz* [Iglesia del Carmen]. 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 20,5 x 27,7 cm. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro. Signatura CDD 918.1, página del álbum: 5. Pág. 77

Fig. 2.5 Rafael Castro y Ordóñez [y Charles Clifford?], *Alameda de Cádiz*. 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 19,9 x 27,0 cm. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro. Signatura CDD 918.1, página del álbum: 7. Pág. 78

Fig. 2.6 Rafael Castro y Ordóñez [y Charles Clifford?], *Aduana de Cádiz*. 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 12,3 x 27,1 cm. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro. Signatura CDD 918.1, página del álbum: 8. Pág. 79

Fig. 2.7 Rafael Castro y Ordóñez [y Charles Clifford?], *Praça de São João em Cádiz*. 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 19,4 x 27,2 cm. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro. Signatura CDD 918.1, página del álbum: 6. Pág. 80

Fig. 2.8 Charles Clifford, *Alameda e Iglesia del Carmen, Cádiz*. [Finales de septiembre de 1862], copia en papel albuminado, 24,1 x 43,2 cm. Göteborgs konstmuseum, Göteborg. Signatura: Fo 12/2009. Pág. 81

Fig. 2.9 Charles Clifford, *Muralla del mar y Castillo de Montjuich, Barcelona*. [1860], copia en papel albuminado, 28,7 x 38,7 cm. Göteborgs konstmuseum, Göteborg. Signatura: Fo 26/2009. Pág. 82

Capítulo 3

La expedición y sus antecedentes

Fig. 3.1 Jules Itier, *Panorama de Canton*. 1844, daguerrotipo. Musée français de la Photographie/ Conseil général de l'Essonne, Benoît Chain, Bièvres [París]. Signatura: 76.3000.14. Pág. 84

Fig. 3.2 Jules Itier, *Porte de la Grande Pagode de la ville chinoise à Macao*. 1844, daguerrotipo. Musée français de la Photographie/ Conseil général de l'Essonne, Benoît Chain, Bièvres. Signatura: 76.3000.9. Pág. 85

Fig. 3.3 Jules Itier, *Group pris dans une rue de Canton*. 1844, daguerrotipo. Musée français de la Photographie/ Conseil général de l'Essonne, Benoît Chain, Bièvres. Signatura 76.3000.4. Pág. 86

Fig. 3.4 Jules Itier, *Vue prise de Macao*. 1844, daguerrotipo. Musée français de la Photographie/ Conseil général de l'Essonne, Benoît Chain, Bièvres. Signatura 76.3000.31. Pág. 87

Fig. 3.5 Jules Itier, *Vue renversée de la Praia Grande à Macao*. 1844, daguerrotipo. Musée français de la Photographie/ Conseil général de l'Essonne, Benoît Chain, Bièvres. Signatura 76.3000.15. Pág. 88

Fig. 3.6 Jules Itier, *La maison de campagne de Pan-ssé-tchen*. 1844, daguerrotipo. Musée français de la Photographie/ Conseil général de l'Essonne, Benoît Chain, Bièvres. Signatura: 76.3000.9. Pág. 89

Fig. 3.7 John Mix Stanley, *Oregon City on the Willamette River*. Circa 1850-1852, óleo sobre lienzo. Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, Texas. Signatura: 1979.17. Pág. 90

Fig. 3.8 John Mix Stanley [dibujo], Sarony, Major & Knapp, New York [litografía], *Pike Lake*. Circa 1855, litografía iluminada. USPRR Exp. & Surveys - 47th & 49th Parallels, Collection of the Tucson Museum of Art, Arizona (donación de Owen Williams). Signatura: 2013.4.13. Pág. 91

Fig. 3.9 John Mix Stanley [dibujo], Sarony, Major & Knapp, New York [litografía], *Milk River near Junction of Missouri*. Circa 1855, litografía iluminada. USPRR Exp. & Surveys - 47th & 49th Parallels, Collection of the Tucson Museum of Art, Arizona (donación de Owen Williams). Signatura: 2013.4.23. Pág. 92

Fig. 3.10 John Mix Stanley [dibujo], Sarony, Major & Knapp, New York [litografía], *Lieut. Crovers Despatch.- Return of Governor Stevens to Fort Benton*. Circa 1855, litografía iluminada. USPRR Exp. & Surveys - 47th & 49th Parallels, Collection of the Tucson Museum of Art, Arizona (donación de Owen Williams). Signatura: 2013.4.24. Pág. 93

Fig. 3.11 John Mix Stanley [dibujo], Sarony, Major & Knapp, New York [litografía], *Approach to Cadottes Pass*. Circa 1855, litografía iluminada. USPRR Exp. & Surveys -

47th & 49th Parallels, Collection of the Tucson Museum of Art, Arizona (donación de Owen Williams). Signatura: 2013.4.35. Pág. 94

Fig. 3.12 John Mix Stanley [dibujo], Sarony, Major & Knapp, New York [litografía], *Columbia River.-Junction of Des Chutes. Circa 1855*, litografía iluminada. USPRR Exp. & Surveys - 47th & 49th Parallels, Collection of the Tucson Museum of Art, Arizona (donación de Owen Williams). Signatura: 2013.4.68. Pág. 95

Fig. 3.13 William Heine, [Ilustración de marinero izando la bandera de los Estados Unidos, Chapter I]. 1852-1854, grabado en madera intercalado en texto. En: Mathew Calbraith Perry, George Jones y Lambert Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan Performed in the Years 1852, 1853 and 1854* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), vol. I, 75. Colección MBLWHOI Library. Doi: 10.5962/bhl.title.1806 (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 96

Fig. 3.14 Anónimo, W. R. Hitchcock, Philadelphia [litografía], *Heterornis Sericea*. 1852-1854, 1856, litografía. En: Mathew Calbraith Perry, George Jones y Lambert Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan Performed in the Years 1852, 1853 and 1854* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), vol. II, 238B. Colección MBLWHOI Library. Doi: 10.5962/bhl.title.1806 (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 97

Fig. 3.15 Sin identificar, *Delivering of the American Presents at Yokohama*. 1852-1854, 1856, litografía. En: Mathew Calbraith Perry, George Jones y Lambert Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan Performed in the Years 1852, 1853 and 1854* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), vol. I, 356B. Colección MBLWHOI Library. Doi: 10.5962/bhl.title.1806 (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 98

Fig. 3.16 Eliphalet Brown [daguerrotipo], T. Sinclairs Lith. Philadelphia [litografía], *Chief Interpreter Moryamo Yenoski and Tako Juro*. 1852-1854, 1856, litografía. En: Mathew Calbraith Perry, George Jones y Lambert Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan Performed in the Years 1852, 1853*

and 1854 (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), vol. I, 348B. Colección MBLWHOI Library. Doi: 10.5962/bhl.title.1806 (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 99

Fig. 3.17 Eliphalet Brown [daguerrotipo], P. Kramer [dibujo (?)], P.S. Duval & Co., Philadelphia [litografía], *Japanese Woman from Simoda*. 1852-1854, 1856, litografía. En: Mathew Calbraith Perry, George Jones y Lambert Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan Performed in the Years 1852, 1853 and 1854* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), vol. I, 418B. Colección MBLWHOI Library. Doi: 10.5962/bhl.title.1806 (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 100

Fig. 3.18 Eliphalet Brown [daguerrotipo], William Heine [dibujo], Ackerman Lith. New York [litografía], *Lew Chew Costumes Middle Class*. 1852-1854, 1856, litografía. En: Mathew Calbraith Perry, George Jones y Lambert Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan Performed in the Years 1852, 1853 and 1854*, (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), vol. I, 226B. Colección MBLWHOI Library. Doi: 10.5962/bhl.title.1806 (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 101

Fig. 3.19 Eliphalet Brown [daguerrotipo], P. Kramer [dibujo (?)], P.S. Duval & Co., Philadelphia [litografía], *Buddhist Priest at Simoda*. 1852-1854, 1856, litografía. En: Mathew Calbraith Perry, George Jones y Lambert Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan Performed in the Years 1852, 1853 and 1854* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), vol. I, 408E. Colección MBLWHOI Library. Doi: 10.5962/bhl.title.1806 (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 102

Fig. 3.20 William Heine [dibujo], P.S. Duval & Co., Philadelphia [litografía], *Macao from Penha Hill*. 1852-1854, 1856, litografía. En: Mathew Calbraith Perry, George Jones y Lambert Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan Performed in the Years 1852, 1853 and 1854* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), vol. I, 298B. Colección MBLWHOI Library. Doi: 10.5962/bhl.title.1806 (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 103

Fig. 3.21 William Heine [dibujo], P.S. Duval & Co., Philadelphia [litografía], *Jesuit Convent, Macao*. 1852-1854, 1856, litografía. En: Mathew Calbraith Perry, George Jones y Lambert Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan Performed in the Years 1852, 1853 and 1854* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), vol. I, 300B. Colección MBLWHOI Library. Doi: 10.5962/bhl.title.1806 (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 104

Fig. 3.22 William Heine [dibujo], T. Sinclairs Lith., Philadelphia [litografía], *Reception at the Castle of Shui*. 1852-1854, 1856, litografía. En: Mathew Calbraith Perry, George Jones y Lambert Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan Performed in the Years 1852, 1853 and 1854* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), vol. I, 190B. Colección MBLWHOI Library. Doi: 10.5962/bhl.title.1806 (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 105

Fig. 3.23 Sin identificar, *Temple at Tumai, Lew Chew*. 1852-1854, 1856, litografía. En: Mathew Calbraith Perry, George Jones y Lambert Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan Performed in the Years 1852, 1853 and 1854* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), vol. I, 194B. Colección MBLWHOI Library. Doi: 10.5962/bhl.title.1806 (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 106

Fig. 3.24 William Heine, *Street and Entrance to Chief Temple at Simoda*. 1852-1854, grabado en madera en página impresa. En: Mathew Calbraith Perry, George Jones y Lambert Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan Performed in the Years 1852, 1853 and 1854* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), vol. I, 403. Colección MBLWHOI Library. Doi: 10.5962/bhl.title.1806 (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 107

Fig. 3.25 William Heine [dibujo], Sarony & Co., New York [litografía], *Mariners Temple at Simoda*. 1852-1854, 1856, litografía. En: Mathew Calbraith Perry, George Jones y Lambert Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan Performed in the Years 1852, 1853 and 1854* [Washington, D.C., Beverly

Tucker Printer, 1856], vol. I, 410E. Colección MBLWHOI Library. Doi: 10.5962/bhl.title.1806 (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 108

Fig. 3.26 Humphrey Lloyd Hime, *Jane L'Adamar*. 1858, copia en papel salado, 17.1 x 13.6 cm. National Gallery of Canada, Ottawa. Signatura 45385. Pág. 109

Fig. 3.27 Humphrey Lloyd Hime, *John McKay, A Plains Cree Half-Breed*. 1858, copia en papel albuminado, 17.3 x 13.6 cm. National Gallery of Canada, Ottawa. Signatura 45386. Consultado el 16 de enero de 2019, en <https://www.gallery.ca/collection/artwork/john-mckay-a-plains-cree-half-breed>. Pág. 110

Fig. 3.28 John Wilson, *Landleute/Country People at Omori*. 1860, originalmente albúmina a partir de colodión húmedo, posiblemente reproducida en forma de papel a la sal. Ministerium der Auswärtigen Angelegenheiten, Berlín. Signatura: IX. HA, SPAE, IV Nr. 131, II, Nr. 5071. Pág. 111

Fig. 3.29 Carl Bismarck, *Temple Lantern at Honmonji, Ikegami*. 1860, originalmente albúmina a partir de colodión húmedo, posiblemente reproducida en forma de papel a la sal. Ministerium der Auswärtigen Angelegenheiten, Berlín. Signatura: IX. HA, SPAE, IV Nr. 131, III. HA MdA . Pág. 112

Fig. 3.30 [August Sachtler?], [Actores de teatro japonés], [Después de 1860], originalmente albúmina a partir de colodión húmedo, posiblemente reproducida en forma de papel a la sal. Nagasaki University Library, Nagasaki. Signatura 5862. Pág. 113

Fig. 3.31 Thomas Moran, *Great Hot Springs of Gardiner's River*. 1872, acuarela sobre papel. Gilcrease Museum, Tulsa, Oklahoma. Signatura 0226.1361. Pág. 114

Fig. 3.32 Thomas Moran [dibujo], Prams American Chromo [cromolitografía], *Hot Springs of Gardiner's River, Yellowstone National Park*. Circa 1876, cromolitografía. En: F. V. Hayden, *The Yellowstone National Park and the Mountain Regions of Portions of Idaho, Nevada, Colorado, and Utah* (Boston: L. Prang and Company, 1876). Joslyn Art

Museum, Omaha, Nebraska (obsequio de Gail y Michael Yanney, Lisa y Bill Roskens).
Signatura 2001.40.1. Pág. 115

Fig. 3.33 Frederick Hodgeson/ Corporal C. Newbold [?], *Tongman Seaman*. Circa 1874, copia en papel a partir de colodión seco. National Library of New Zealand. Consultado el 5 de marzo de 2018, en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Tongan_seaman%2C_during_the_Challenger_Expedition%2C_1874.jpg. Pág. 116

Fig. 3.34 Sin identificar [Joseph Selleny?], [Preparations for the Voyage], grabado en madera intercalado en texto. En: Karl Ritter von Scherzer, Alexander von Humboldt, Bernhard Freiherr von Wüllerstorff-Urbair, *Narrative of the Circumnavigation of the Globe by the Austrian Frigate "Novara", [Commodore B. von Wüllerstorff-Urbair,]: Undertaken by Order of the Imperial Government, in the Years 1857, 1858, & 1859, under the Immediate Auspices of His I. and R. Highness the Archduke Ferdinand Maximilian, Commander-in-Chief of the Austrian Navy* (London: Saunders, Otley, 1861-63), vol. I, s. p. Colección particular, Madrid. Pág. 117

Fig. 3.35 Sin identificar [Joseph Selleny?], [Interior de la Fragata *Novara* en forma de laboratorio flotante]. Grabado en madera intercalado en texto. En: Karl Ritter von Scherzer, Alexander von Humboldt, Bernhard Freiherr von Wüllerstorff-Urbair, *Narrative of the Circumnavigation of the Globe by the Austrian Frigate "Novara", [Commodore B. von Wüllerstorff-Urbair,]: Undertaken by Order of the Imperial Government, in the Years 1857, 1858, & 1859, under the Immediate Auspices of His I. and R. Highness the Archduke Ferdinand Maximilian, Commander-in-Chief of the Austrian Navy* (London: Saunders, Otley, 1861-63), vol. I, 4. Colección particular, Madrid. Pág. 118

Fig. 3.36 Sin identificar [Joseph Selleny?], [Madeira]. Grabado en madera intercalado en texto. En: Karl Ritter von Scherzer, Alexander von Humboldt, Bernhard Freiherr von Wüllerstorff-Urbair, *Narrative of the Circumnavigation of the Globe by the Austrian Frigate "Novara", [Commodore B. von Wüllerstorff-Urbair,]: Undertaken by Order of the Imperial Government, in the Years 1857, 1858, & 1859, under the Immediate Auspices of His I. and R. Highness the Archduke Ferdinand Maximilian, Commander-in-Chief of*

the Austrian Navy (London: Saunders, Otley, 1861-63), vol. I, 58 Colección particular, Madrid. Pág. 119

Fig. 3.37 Sin identificar [Joseph Selleny?], [Public Buildings]. Grabado en madera intercalado en texto. En: Karl Ritter von Scherzer, Alexander von Humboldt, Bernhard Freiherr von Wüllerstorff-Urbair, *Narrative of the Circumnavigation of the Globe by the Austrian Frigate "Novara", [Commodore B. von Wüllerstorff-Urbair,]: Undertaken by Order of the Imperial Government, in the Years 1857, 1858, & 1859, under the Immediate Auspices of His I. and R. Highness the Archduke Ferdinand Maximilian, Commander-in-Chief of the Austrian Navy* (London: Saunders, Otley, 1861-63), vol. I, 95. Colección particular, Madrid. Pág. 120

Fig. 3.38 Sin identificar [Joseph Selleny?], [Means of Transport for Travellers]. Grabado en madera intercalado en texto. En: Karl Ritter von Scherzer, Alexander von Humboldt, Bernhard Freiherr von Wüllerstorff-Urbair, *Narrative of the Circumnavigation of the Globe by the Austrian Frigate "Novara", [Commodore B. von Wüllerstorff-Urbair,]: Undertaken by Order of the Imperial Government, in the Years 1857, 1858, & 1859, under the Immediate Auspices of His I. and R. Highness the Archduke Ferdinand Maximilian, Commander-in-Chief of the Austrian Navy* (London: Saunders, Otley, 1861-63), vol. I, 97. Colección particular, Madrid. Pág. 121

Fig. 3.39 Sin identificar [Joseph Selleny?], [Paisaje vegetal de Madeira]. Grabado en madera intercalado en texto. En: Karl Ritter von Scherzer, Alexander von Humboldt, Bernhard Freiherr von Wüllerstorff-Urbair, *Narrative of the Circumnavigation of the Globe by the Austrian Frigate "Novara", [Commodore B. von Wüllerstorff-Urbair,]: Undertaken by Order of the Imperial Government, in the Years 1857, 1858, & 1859, under the Immediate Auspices of His I. and R. Highness the Archduke Ferdinand Maximilian, Commander-in-Chief of the Austrian Navy* (London: Saunders, Otley, 1861-63), vol. I, 104. Colección particular, Madrid. Pág. 122

Fig. 3.40 Sin identificar [Joseph Selleny?], [Life on Board Ship]. Grabado en madera intercalado en texto. En: Karl Ritter von Scherzer, Alexander von Humboldt, Bernhard Freiherr von Wüllerstorff-Urbair, *Narrative of the Circumnavigation of the Globe by the Austrian Frigate "Novara", [Commodore B. von Wüllerstorff-Urbair,]: Undertaken by*

Order of the Imperial Government, in the Years 1857, 1858, & 1859, under the Immediate Auspices of His I. and R. Highness the Archduke Ferdinand Maximilian, Commander-in-Chief of the Austrian Navy (London: Saunders, Otley, 1861-63), vol. I, 21. Colección particular, Madrid. Pág. 123

Fig. 3.41 Joseph Selleny, *Study of Chinese Figures*. 1858, acuarela sobre papel, 20,5 x 27,5 cm. Belvedere, Viena. Signatura 2260b. Pág. 124

Fig. 3.42 Joseph Selleny, *House of the Roankiddy Chief on the Island of Puinipet [Ponape], Caroline Islands*. 1858, acuarela sobre papel, 14,3 x 25,4 cm. Belvedere, Viena. Signatura 2262b. Pág. 125

Fig. 3.43 Joseph Selleny, *Native of New Caledonia*. 1859, acuarela sobre papel, 30,2 x 16,6 cm. Belvedere, Viena. Signatura 2265b. Pág. 126

Fig. 3.44 Joseph Selleny, *Chinese*. Acuarela sobre papel, 35 x 22,5 cm. Belvedere, Viena. Signatura 2268b. Pág. 127

Fig. 3.45 Joseph Selleny, *Vista de la Plaza de Armas de Santiago [de Chile]*. Lápiz y acuarela sobre papel, 35,0 x 51,0 cm. Museo Histórico Nacional, Chile. Signatura DC-55. Pág. 128

Fig. 3.46. Charles Clifford, *Alcántara, Extremadura, Puente Romano*. Copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo [?], 40,4 x 30,9 cm [soporte secundario, 61,2 x 45,5 cm]. Göteborgs Konstmuseum. Signatura: Fo 2/2009. Pág. 129

Fig. 3.47 [Valeriano Domínguez] Becquer dirigido por [Jenaro] Pérez Villaamil [dibujo], Bayot [litografía], *Ladrones en una venta/ Les voleurs dans une auberge*. Litografía. En: *España Artística y Monumental* [París: Alberto Hauser, 1842-1850 (Imprenta de Fain y Thunot, 1844), vol. I, 48B. Colección de la Biblioteca Digital de la Junta de Castilla y León. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=11442> (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 130

Fig. 3.48 [Jenaro] Pérez Villaamil [dibujo], Guesdon Lith. [litografía], *Sepulcros en el Monasterio de Oña/ Tombeaux dans le monastere d'Ogna*. Litografía. En: *España Artística y Monumental* [París: Alberto Hauser, 1842-1850 (Imprenta de Fain y Thunot, 1844), vol. II, 29B. Colección de la Biblioteca Digital de la Junta de Castilla y León. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=11442> (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 131

Fig. 3.49 [Jenaro] Pérez Villaamil [dibujo], Jacottet Lith. [litografía], *Desfiladero de Pancorvo/ Défilé de Pancorvo*. Litografía. En: *España Artística y Monumental* [París: Alberto Hauser, 1842-1850 (Imprenta de Fain y Thunot, 1844), vol. II, 48B. Colección de la Biblioteca Digital de la Junta de Castilla y León. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=11442> (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 132

Fig. 3.50 F. [Francisco] J. [Javier] Parcerisa [dibujo], S. Ysla [litografía], *Casa consistorial interina, Calle de la Rúa*. Antes de 1863, litografía. En: F. J. Parcerisa, P. Piferrer, *Recuerdos y Bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paysages [sic] etc., en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa y acompañadas con texto por P. Piferrer* (Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1839-1865), tomo X, 328B. Colección de la Biblioteca Digital de la Junta de Castilla y León. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=9060> (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 133

Fig. 3.51 F. [Francisco] J. [Javier] Parcerisa [dibujo], S. Ysla [litografía], *Claustros de la Catedral de Segovia*. Antes de 1863, litografía. En: F. J. Parcerisa, P. Piferrer, *Recuerdos y bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paysages [sic] etc., en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa y acompañadas con texto por P. Piferrer* (Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1839-1865), vol. X, , 1863, 460B. Colección de la Biblioteca Digital de la Junta de Castilla y León. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=9060> (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 134

Fig. 3.52 F. [Francisco] J. [Javier] Parcerisa [dibujo], S. Ysla [litografía], *Yglesia [sic] de las Angustias de Valladolid*. Antes de 1863, litografía. En: F. J. Parcerisa, P. Piferrer, *Recuerdos y bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paysages [sic] etc., en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa y acompañadas con texto por P. Piferrer* (Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1839-1865), vol. IX, 1861, 112B. Colección de la Biblioteca Digital de la Junta de Castilla y León. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=9060> (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 135

Fig. 3.53 Charles Clifford, *Claustros de la catedral de Zaragoza*. Copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo [?], 40,0 x 32,4 cm [soporte secundario, 62,0 x 45,8 cm]. Göteborgs Konstmuseum. Signatura: Fo 10/2009. Pág. 136

Fig. 3.54 Charles Clifford, *Entrada en el Patio de los Leones de la Alhambra*. [Copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo?], 40,9 x 32,0 cm [soporte secundario, 62,2 x 45,9 cm]. Göteborgs Konstmuseum. Signatura: Fo 7/2009. Pág. 137

Fig. 3.55 Ligier [?] [dibujo], *Pita de una altura extraordinaria/ Aloes d' une hauteur singulière/ Aloes of a Particular Height, Palma de siete ramas/ Palmier à sept branches/ A Palm Tree with seven Branches*. 1806-1820, agua fuerte. En: Alexandre Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne par Alexandre de Laborde* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), tomo II. Colección de la Biblioteca Digital de la Junta de Castilla y León. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=12892> (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 138

Fig. 3.56 Dibujante y litógrafo sin identificar, *Vista general de la ciudad y del puerto de Barcelona tomada del pie del Montjoui [sic]/ Vue générale de la ville et du port de Barcelone/ View of the Town and Harbour of Barcelona*. 1806-1820, agua fuerte. En: Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne par Alexandre de Laborde* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), tomo II. Colección de la Biblioteca Digital de la Junta de Castilla y León.

<http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=12892> (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 139

Fig. 3.57 Dibujante y litógrafo sin identificar, *Vista de la fuente cerca de Atocha en Madrid/ Vue de la fontaine pres de la porte d' Atocha à Madrid/ View of the Fountain near the Atocha Gate at Madrid, Vista de la fuente de Cibeles y de la Puerta de Alcalá de Madrid/ Vue de la Fontaine de Cibeles et de la Porte d' Alcalá à Madrid/ View of the Mountain of Cibeles and the Alcalá Gate at Madrid*. 1806-1820], agua fuerte. En: Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne par Alexandre de Laborde* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), tomo II. Colección de la Biblioteca Digital de la Junta de Castilla y León. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=12892> (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 140

Fig. 3.58 Ligier [?] [dibujo], litógrafo sin identificar, *Plaza del Mercado de Valencia/ Place du Marché à Valence/ Market-Place at Valencia*. 1806-1820, agua fuerte. En: Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne par Alexandre de Laborde* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), tomo II. Colección de la Biblioteca Digital de la Junta de Castilla y León. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=12892> (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 141

Fig. 3.59 Dibujante y litógrafo sin identificar, *Vista interior del Convento de Santa Engracia/ Vue intérieure du Couvent de Sta. Engracia/ Interior View of the Convent of Sta. Engracia, Vista exterior del Convento de Santa Engracia/ Vue extérieure du Couvent de Sta. Engracia/ Exterior View of the Convent of Sta. Engracia*. 1806-1820, agua fuerte [?] En: Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne par Alexandre de Laborde* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), tomo II. Colección de la Biblioteca Digital de la Junta de Castilla y León. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=12892> (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 142

Fig. 3.60 Dibujante y litógrafo sin identificar, *Vista de la Catedral de Segovia/ Vue de la Cathédrale de Ségovie/ A View of the Cathedral Church of Segovia*. 1806-1820, agua

fuerte. En: Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne par Alexandre de Laborde* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), tomo II. Colección de la Biblioteca Digital de la Junta de Castilla y León. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=12892> (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 143

Fig. 3.61 Dibujante y litógrafo sin identificar, *Convento de Santo Domingo y Palacio de la Yntendencia [sic] de Valladolid/ Couvent de St. Dominique et Palais de l' Intendance à Valladolid/ Convent of St. Dominick and the Palace of the Intendance at Valladolid*. 1806-1820, agua fuerte. En: Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne par Alexandre de Laborde* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), tomo II. Colección de la Biblioteca Digital de la Junta de Castilla y León. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=12892> (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 144

Fig. 3.62 Dibujante y litógrafo sin identificar, *Perspectiva del Aqüeducto [sic] de Segovia/ Vue perspective de l'Aqueduc de Ségovie/ Perspective View of the Aqueduct of Segovia, Plano geometral del Aqüeducto [sic] de Segovia/ Plan géometral de l' Aqueduc de Ségovie/ Geometrical Plan of the Aqueduct of Segovia*. 1806-1820, agua fuerte [?] En: Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne par Alexandre de Laborde* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), tomo II. Colección de la Biblioteca Digital de la Junta de Castilla y León. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=12892> (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 145

Fig. 3.63 Dibujante y litógrafo sin identificar, *Vista del Paseo Nuevo de Barcelona/ Vue de la Promenade Nouvelle à Barcelone/ View of the New Mall at Barcelona, Vista de la Plaza Nueva y de una de las puertas antiguas de Barcelona/ Vue de la Place Neuve et d'une des portes antiques de Barcelone/View of the New Square, and one of the Antique Gates of Barcelona*. 1806-1820, agua fuerte. En: Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne par Alexandre de Laborde* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), tomo II. Colección de la Biblioteca Digital de la Junta de Castilla y León. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=12892> (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 146

Fig. 3.64 Dibujante y litógrafo sin identificar, *Trages [sic] españoles en Toledo/ Costumes Espagnoles à Toledé/ The Spanish Cóstume [sic] at Toledo, Vista de la Puerta de Toledo/ Vue de la porte de Toledé/ View of the Gate of Toledo*. 1806-1820, agua fuerte. En: Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne par Alexandre de Laborde* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), tomo II. Colección de la Biblioteca Digital de la Junta de Castilla y León. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=12892> (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 147

Fig. 3.65 Dibujante y litógrafo sin identificar, *Vista de Valencia tomada desde la entrada de la Alameda/ Vue de Valence pris de l'entrée del' Alameda/ View of Valencia taken from the Entrance of the Alameda, Vista de Valencia tomada del camino que conduce al Grao/ Vue de Valence prisesur le chemin que conduit au Grao/ View of Valencia taken on the Road to the Grao*. 1806-1820, agua fuerte [?] En: Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne par Alexandre de Laborde* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), tomo II. Colección de la Biblioteca Digital de la Junta de Castilla y León. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=12892> (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 148

Fig. 3.66 Dibujante y litógrafo sin identificar, *Vista general de Alicante/ Vue générale d' Alicante/ General View of Alicant*. 1806-1820, agua fuerte. En: Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne par Alexandre de Laborde* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), tomo II. Colección de la Biblioteca Digital de la Junta de Castilla y León. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=12892> (consultado el 16 de junio de 2015). Pág. 149

Fig. 3.67 Baron Taylor [Isidore Justin Severin Taylor] [dibujo], George Cook [grabador], *Saint Sebastien/ Saint Sèbastian*. Litografía. En: Baron Taylor [Isidore Justin Severin Taylor], *A Picturesque Tour in Spain, Portugal and along the Coast of Africa, from Tangiers to Tetuan* (Paris: Robert Jennings, 1827), lámina 2. Colección de la California Digital Library. <https://archive.org/details/picturesquetouri00tayl> (consultado el 3 de noviembre de 2015). Pág. 150

Fig. 3.68 Baron Taylor [Isidore Justin Severin Taylor] [dibujo], grabador sin identificar, *Vue de Palais de roi a Madrid/ The King's Palace at Madrid*. Litografía. En: Baron Taylor [Isidore Justin Severin Taylor], *A Picturesque Tour in Spain, Portugal and along the Coast of Africa, from Tangiers to Tetuan* (París: Robert Jennings, 1827), lámina 11. Colección de la California Digital Library. <https://archive.org/details/picturesquetouri00tayl> (consultado el 3 de noviembre de 2015). Pág. 151

Fig. 3.69 Baron Taylor [Isidore Justin Severin Taylor] [dibujo], J. Redaway [grabado], *Ruins de l'amphiteâtre d'Italica/ Ruins of the Amphitheatre of Italica*. Litografía. En: Baron Taylor [Isidore Justin Severin Taylor], *A Picturesque Tour in Spain, Portugal and along the Coast of Africa, from Tangiers to Tetuan* (Paris: Robert Jennings, 1827), lámina 45. Colección de la California Digital Library. <https://archive.org/details/picturesquetouri00tayl> (consultado el 3 de noviembre de 2015). Pág. 152

Fig. 3.70 Baron Taylor [Isidore Justin Severin Taylor] [dibujo], T. Barber [grabado], *Murs de l'Alhambra a Grenada/ Walls of the Alhambra at Grenada*. Litografía. En: Baron Taylor [Isidore Justin Severin Taylor], *A Picturesque Tour in Spain, Portugal and along the Coast of Africa, from Tangiers to Tetuan* (París: Robert Jennings, 1827), lámina 91. Colección de la California Digital Library. <https://archive.org/details/picturesquetouri00tayl> (consultado el 18 de noviembre de 2015). Pág. 153

Fig. 3.71 Baron Taylor [Isidore Justin Severin Taylor] [dibujo], E. Goodall [grabado], *Manière de battre le blé/ Manner of Threshing Corn*. Litografía. En: Baron Taylor [Isidore Justin Severin Taylor], *A Picturesque Tour in Spain, Portugal and along the Coast of Africa, from Tangiers to Tetuan* (París: Robert Jennings, 1827), lámina 71. Colección de la California Digital Library. <https://archive.org/details/picturesquetouri00tayl> (consultado el 18 de noviembre de 2015). Pág. 154

Fig. 3.72 Baron Taylor [Isidore Justin Severin Taylor] [dibujo], E. Goodall [grabado], *Auberge de Gor/ Inn at Gor*. Litografía. En: Baron Taylor [Isidore Justin Severin Taylor], *A Picturesque Tour in Spain, Portugal and along the Coast of Africa, from Tangiers to Tetuan* (París: Robert Jennings, 1827), lámina 99. Colección de la California Digital Library. <https://archive.org/details/picturesquetouri00tayl> (consultado el 18 de noviembre de 2015). Pág. 155

Fig. 3.73. Anónimo, *Patagona (Argentina)* [a partir de dibujo de José del Pozo]. [Sin fecha], óleo. Viaje político-científico alrededor del mundo de A. Malaspina y J. Bustamante (1789-1795). España, Ministerio de Defensa, Archivo del Museo Naval, Madrid. Signatura: CI (4). <http://www.portalcultura.mde.es/cultural/archivos>. Pág. 156

Fig. 3.74. José Guío, *Scrophulariaceae/ Calceolaria*. 1789-1794, pluma y aguada con tintas de colores. 49,0 x 34,0 cm. ©RJB-CSIC, Madrid. Signatura: ARJB06-D-043. Pág. 157

Fig. 3.75 José Guío, *Cuadrúpedos*. 1789-1794, lápiz, pluma y aguada. 29,0 x 19,5 cm. Museo de América, Madrid. Signatura: 02324. Pág. 158

Fig. 3.76 Juan Ravenet, *Armenio*. 1789-1794, dibujo sobre papel verjurado. 18,0 x 10,0 cm. Museo de América, Madrid. Signatura: 02318. Pág. 159

Fig. 3.77 Juan Ravenet, *Negra del monte de Manila*. 1789-1794, dibujo sobre papel verjurado. 29,0 x 22,4 cm. Museo de América, Madrid. Signatura: 02307. Pág. 160

Fig. 3.78 Fernando Brambila, *Buenos Aires desde el camino de las carretas*. 1789-1794, [litografía?]. Viaje político-científico alrededor del mundo de A. Malaspina y J. Bustamante (1789-1795). España, Ministerio de Defensa, Archivo del Museo Naval, Madrid. <http://www.portalcultura.mde.es/cultural/archivos>. Signatura: 1726 [55]. Pág. 161

Fig. 3.79 José del Pozo, *Valparaíso desde el puente viejo, por las mañanas (Chile)* [Panorama de Valparaíso]. 1789-1794, dibujo. Viaje político-científico alrededor del mundo de A. Malaspina y J. Bustamante (1789-1795). España, Ministerio de Defensa,

Archivo del Museo Naval, Madrid. <http://www.portalcultura.mde.es/cultural/archivos>.
Signatura: 1726-40. Pág. 162

Capítulo 4

Colodiones húmedos y papeles albuminados: las colecciones de la Comisión Científica del Pacífico

Fig. 4.1 C.L., A.T. [dibujo y grabado], *Plate Box*. [1872-1878], grabado en madera como ilustración de texto. En: Gaston Tissandier, *A History and Handbook of Photography*, ed y trad John Thomson (1878; reimpresión: New York, Arno Press, Inc., 1973), 136. Original disponible en <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433072076247;view=1up;seq=24> (consultado el 17 de enero de 2019). Pág. 164

Fig. 4.2 E. Alba [grabado?], *Salón de entrada a la exposición científica del Pacífico*. 1866, grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 14 de octubre de 1866, 324. Colección particular, Madrid. Pág. 165

Fig. 4.3 P. Meagher, *Meagher's New Folding Camera*. [1878], anuncio publicitario. Gaston Tissandier, *A History and Handbook of Photography*, ed y trad John Thomson. (1878; reimpresión: New York, Arno Press, Inc., 1973), Advertisements [11]. Original disponible en <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433072076247;view=1up;seq=24> (consultado el 17 de enero de 2019). Pág. 166

Fig. 4.4 Anónimo [dibujo y grabado], *Coating the Plate, First and Second Position of the Hands*. [1872-1878], grabado en madera como ilustración de texto. Gaston Tissandier, *A History and Handbook of Photography*, ed y trad John Thomson. (1878; reimpresión: New York, Arno Press, Inc., 1973), 126. Original disponible en <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433072076247;view=1up;seq=24> (consultado el 17 de enero de 2019). Pág. 167

Fig. 4.5 Anónimo [dibujo y grabado], *Sensitizing Tray*. [1872-1878], grabado en madera como ilustración de texto. Gaston Tissandier, *A History and Handbook of Photography*,

ed y trad John Thomson. (1878; reimpresión: New York, Arno Press, Inc., 1973), 128.
Original disponible en
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433072076247;view=1up;seq=24>
(consultado el 17 de enero de 2019). Pág. 168

Fig. 4.6. *Edward's Darkroom Tent*, 1862, grabado en madera.. HELMUT GERNSHEIM,
The Rise of Photography, 1850-1880: The Age of Collodion (London: Thames and
Hudson, 1981), 119. Original disponible en
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433072076247;view=1up;seq=24>
(consultado el 17 de enero de 2019). Pág. 169

Fig. 4.7 E. Meunier. [dibujo?], *The Printing Frame*. [1872-1878], grabado en madera
como ilustración de texto. Gaston Tissandier, *A History and Handbook of Photography*,
ed y trad John Thomson. (1878; reimpresión: New York, Arno Press, Inc., 1973), 141.
Original disponible en
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433072076247;view=1up;seq=24>
(consultado el 17 de enero de 2019). Pág. 170

Capítulo 5.2

Brasil

Fig. 5.2.1. Rafael Castro y Ordóñez, *Bahía: vista*. 1862, copia en papel albuminado sobre
soporte secundario, 17,3 x 27,4. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil.
Signatura CDD 918.1, del álbum: 9. Pág. 172

Fig. 5.2.2 Rafael Castro y Ordóñez [?], [*Bahía*]. 1862, copia en papel albuminado, 21,0
x 27,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH
000/100/019. Pág. 173

Fig. 5.2.3 Anónimo, *Pernambuco*. Antes de 1865, copia en papel albuminado, 10,0 x 24,0
cm y 8,0 cm sobre soporte de 24,0 x 32,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro
Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/103/075. Pág. 174.

Fig. 5.2.4 Rafael Castro y Ordóñez, *Bahía*. 1862, copia en papel albuminado sobre soporte

secundario, 20,2 x 26,5 cm. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Signatura: FD1379. Reproducción fotográfica: Miguel Ángel Otero. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología. Pág. 175

Fig. 5.2.5. Rafael Castro y Ordóñez, *Uma ladeira da Bahía*. 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 21,3 x 26,6 cm. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil. Signatura CDD 918.1 , página del álbum: 10. Pág. 176

Fig. 5.2.6 Rafael Castro y Ordóñez, [Cuesta de la Iglesia de la Concepción de la Playa]. 1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 25,0 x 31,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/002/021. Pág. 177

Fig. 5.2.7 Rafael Castro y Ordóñez, [Palmera y vegetación brasileña]. 1862 copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 18,4 x 25,1 cm. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil. Signatura CDD 918.1, página del álbum: 45. Pág. 178

Fig. 5.2.8 Rafael Castro y Ordóñez, *Jardim Botânico, vista 2*. 1862 copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 16,2 x 22,2 cm. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil. Signatura CDD 918.1, página del álbum: 39. Pág. 179

Fig. 5.2.9 Juan Ravenet, *Armenio*. 1789-1794, dibujo sobre papel verjurado. 18,0 x 10,0 cm. Museo de América, Madrid. Signatura: 02318. Pág. 180

Fig. 5.2.10 José Guío, *Cuadrúpedos*. 1789-1794, lápiz, pluma y aguada. 29,0 x 19,5 cm. Museo de América, Madrid. Signatura: 02324. Pág. 181

Fig. 5.2.11-José Guío, *Scrophulariaceae/ Calceolaria*. 1789-1794, pluma y aguada con tintas de colores. 49,0 x 34,0 cm. ©RJB-CSIC, Madrid. Signatura: ARJB06-D-043. Pág. 182

Fig. 5.2.12 Juan de la Cruz Cano y Olmedilla [dibujo], Luis Paret Alcázar [grabado], *Núm. 54, Jebó o aldeano de las cercanías de Bilbao/ Villageois des environs de Bilbao*. En *Colección de Trajes de España* (Madrid: Miguel Copin, 1777-1788). Colección particular, Madrid. Pág. 183

Fig. 5.2.13 Juan de la Cruz Cano y Olmedilla [dibujo], Manuel de la Cruz [grabado], *Núm. 3, Naranjera/ Orangere*. En *Colección de Trajes de España* (Madrid: Miguel Copin, 1777-1788). Colección particular, Madrid. Pág. 184

Figs. 5.2.14 y 5.2.15. Rafael Castro y Ordóñez, *Naturais da Bahía: menina Tapajó*. 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 15,2 x 11,6 cm y oval 15,1 x 11,5 cm. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil. Signatura CDD 918.1, página del álbum: 12-13. Pág. 185

Fig. 5.2.16 Rafael Castro y Ordóñez, *[Negros de Bahía]*. 1862, copia en papel albuminado, 19,5 x 13,2 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/103/067. Pág. 186

Fig. 5.2.17 Rafael Castro y Ordóñez, *[Cráneo humano]*. 1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 31,0 x 26,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/015/277. Pág. 187

Fig. 5.2.18 Rafael Castro y Ordóñez, *[Cráneo de perfil]*. 1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 31,0 x 26,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/015/276. Pág. 188

Fig. 5.2.19 Juan Ravenet, *Retrato de mujer panameña*. 1789-1794, dibujo a lápiz, pluma y aguada sepia ligera, 26,5 x 22,5 cm. Colección del Museo de América, Madrid. Signatura: MAMFO2224_SEQ008_P. Pág. 189

Fig. 5.2.20 Anónimo, *Miranha*. Antes de 1823, litografía iluminada [?]. En Johann Baptist von Spix, Carl Friedrich von Martius, *Reise in Brasilien auf befehl Sr. Majestat Maximilian Joseph I König von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820 gemacht und beschrieben* (München, M. Lindauer, 1823-1831). Colección particular, Madrid. Pág. 190

Fig. 5.2.21 Rafael Castro y Ordóñez, *O Pão de Açucar*. 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 16,3 x 26 cm. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil. Signatura CDD 918.1, página del álbum: 26. Pág. 191

Figs. 5.2.22, 5.2.23, 5.2.24 Rafael Castro y Ordóñez, [*Río de Janeiro*]. 1862, copia en papel albuminado, 21,0 x 27,0 cm, 20,0 x 27,0 cm y 20,0 x 27,0 cm respectivamente. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/113/280, ABGH000/113/277, ABGH000/114/292. Pág. 192

Figs. 5.2.25, 5.2.26, 5.2.27 Rafael Castro y Ordóñez, [*Río de Janeiro*]. 1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 31,0 x 26,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/009/148, ACN000/009/140, ACN000/012/195. Pág. 193

Fig. 5.2.28 Felipe Bauzá, *Vista de Montevideo (Uruguay)*. 1789-1794, preparado a lápiz, tinta a pluma, 19,0 x 36,0 cm y 9,00 x 13,0 cm. Viaje político-científico alrededor del mundo de A. Malaspina y J. Bustamante (1789-1795). España, Ministerio de Defensa, Archivo del Museo Naval, Madrid. <http://www.portalcultura.mde.es/cultural/archivos..> Signatura: Ms. 1724-19. Pág. 194

Fig. 5.2.29 Rafael Castro y Ordóñez, *Rua do Ouvidor*. 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 19,9 x 16,6 cm. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil. Signatura CDD 918.1, página del álbum: 50. Pág. 195

Fig. 5.2.30 Rafael Castro y Ordóñez, *Praça de Pedro I*. 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 19,0 x 24,0 cm. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil. Signatura CDD 918.1, página del álbum: 27. Pág. 196

Fig. 5.2.31 Rafael Castro y Ordóñez, [*Museo de Ciencias Naturales de Río de Janeiro*]. 1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 31,0 x 26,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN002/037/038. Pág. 197

Fig. 5.2.32 Rafael Castro y Ordóñez [?], *Jardín Botánico, Palma Real, Senipaba, Ambaiba*. 1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 26,0 x 20,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN002/033/017. Pág. 198

Fig. 5.2.33 Rafael Castro y Ordóñez [?], [*Calle de las Palmeras Reales*]. 1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 21,0 x 27,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/001/018. Pág. 199

Fig. 5.2.34 Rafael Castro y Ordóñez [?] [fotografía], [Federico] Ruiz [dibujo?], [Bernardo] Rico [grabado?], “Expedición Científica al Pacífico.- Calle de las palmeras reales en el jardín botánico de Río de Janeiro (fotografía de Castro), véase el número anterior”. Grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 22 de febrero de 1863, 64. Colección particular, Madrid Pág. 200

Fig. 5.2.35 Rafael Castro y Ordóñez, [Parque de Río de Janeiro]. 1862, copia en papel albuminado, 20,0 x 27,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/115/309. Pág. 201.

Fig. 5.2.36 Rafael Castro y Ordóñez, *Santa Thereza*. 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 19,2 x 25,4 cm. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil. Signatura CDD 918.1, página del álbum: 24. Pág. 202

Fig. 5.2.37 Rafael Castro y Ordóñez, *Aqueduto de Santa Thereza*. 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 16,4 x 22,4 cm. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil. Signatura CDD 918.1, página del álbum: 35. Pág. 203

Fig. 5.2.38 Rafael Castro y Ordóñez, *Aqueduto de Santa Thereza*. 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 22,7 x 16,7 cm. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil. Signatura CDD 918.1, página del álbum: 38. Pág. 204

Capítulo 5.3

Uruguay

Fig. 5.3.1. Rafael Castro y Ordóñez, [*Catedral de Montevideo*]. 1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 26,0 x 31,0 cm. Colección Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/015/285. Pág. 206

Fig. 5.3.2 Rafael Castro y Ordóñez, *Teatro Solís*. 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 24,5 x 26,4 cm. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Signatura: FD1443. Reproducción fotográfica: Miguel Ángel Otero. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología. Pág. 207

Fig. 5.3.3 Rafael Castro y Ordóñez, *[Montevideo]*. 1862, copia en papel albuminado, 21,0 x 26,3 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/124/500. Pág. 208

Fig. 5.3.4 Rafael Castro y Ordóñez, *Montevideo*. 1862, copia en papel albuminado, 20,2 x 26,8 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/125/502. Pág. 209

Fig. 5.3.5 Rafael Castro y Ordóñez, *[Montevideo]*. 1862, copia en papel albuminado, 26,7 x 20,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/124/498. Pág. 210

Fig. 5.3.6 Rafael Castro y Ordóñez, *Montevideo*. 1862, copia en papel albuminado, 21,0 x 26,8 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: BGH000/125/510. Pág. 211

Fig. 5.3.7 Rafael Castro y Ordóñez, *Río Solís*. 1862, copia en papel albuminado, 20,0 x 26,5 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: BGH000/124/494. Pág. 212

Fig. 5.3.8 Rafael Castro y Ordóñez, *Campos de Uruguay*. 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 20,2 x 27,0 cm. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Signatura: FD1432. Reproducción fotográfica: Miguel Ángel Otero. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología. Pág. 213

Fig. 5.3.9 Rafael Castro y Ordóñez, *[Casa de la pampa de Uruguay]*. 1862, copia en papel albuminado, 25,9 x 27,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: BGH000/125/503. Pág. 214

Fig. 5.3.10 Rafael Castro y Ordóñez [?], [*Mujer de pie*]. 1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 27,0 x 21,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/015/261. Pág. 215

Fig. 5.3.11 Rafael Castro y Ordóñez [?], *Guardiamarinas de la fragata “Triunfo”*. 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 20,0 x 24,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN002/038/356. Pág. 216

Fig. 5.3.12 Rafael Castro y Ordóñez, [*Expedicionarios*]. 1862, copia en papel albuminado, formato *carte de visite*. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: BGH000/112/259. Pág. 217

Fig. 5.3.13 Rafael Castro y Ordóñez, *Naturalistas de la Comisión*. 1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 21,5 x 25,5 cm. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Signatura: FD1371. Reproducción fotográfica: Miguel Ángel Otero. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología. Pág. 218

Fig. 5.3.14 Rafael Castro y Ordóñez, *Expedicionarios en Montevideo*. 1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 21,0 x 17,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/003/043. Pág. 219

Fig. 5.3.15. [Rafael Castro y Ordóñez (fotografía)], Ilegible [grabado?], “Los señores Azarola, Isern, Espada, y el fotógrafo Rafael Castro en la expedición que hicieron a Solís Grande y Pan de Azúcar”. Grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 4 de octubre de 1863, 317. Colección particular, Madrid. Pág. 220

Fig. 5.3.16 Rafael Castro y Ordóñez, [*Expedicionarios*]. 1862, copia en papel albuminado, 16,0 x 13,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: BGH000/110/220. Pág. 221

Fig. 5.3.17 Anónimo, [*Rodolfo Armando Philippi*]. 1862, copia en papel albuminado, formato *carte de visite*. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/126/583- ABGH021/01/001-01. Pág. 222

Fig. 5.3.18. Anónimo, *Proyecto de monumento que se intenta erigir a Cosme Churruca, retratos*. 1870 [?], copias en papel albuminado montadas sobre soporte secundario. España, Ministerio de Defensa, Archivo del Museo Naval, Madrid. <http://www.portalcultura.mde.es/cultural/archivos>. Signatura: Álbum Cesáreo Fernández Duro, 1, pág. 51. Pág. 223

Fig. 5.3.19. Eduard Ender, *Alexander von Humboldt und Aimé Bonpland in der Urwaldhütte, circa 1850*. Óleo sobre lienzo. Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Abteilung Sammlungen, Gelehrten Gemälde. Signatura: P/BON -1053. Fotografía de Judith Affolter. Pág. 224

Capítulo 5.4

Argentina

Fig. 5.4.1 Rafael Castro y Ordóñez, [*Catedral de Buenos Aires*]. 1863, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 26,0 x 31,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/003/051. Pág. 226

Fig. 5.4.2 Rafael Castro y Ordóñez, [*Cabildo de Buenos Aires*]. 1863, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 26,0 x 31,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/003/041. Pág. 227

Fig. 5.4.3 Rafael Castro y Ordóñez, [*Plaza de la Victoria*] [*La Recova Vieja*]. 1863, copia en papel albuminado, 20,0 x 26,6 cm y 20,8 x 26,6 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/100/007-008. Pág. 228

Fig. 5.4.4 Rafael Castro y Ordóñez, [*Plaza de la Victoria*] [*Plaza de la Victoria con el primer Teatro Colón y la Pirámide de Mayo*]. 1863, copia en papel albuminado, 20,0 cm x 27,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/100/002. Pág. 229

Fig. 5.4.5 Rafael Castro y Ordóñez, [*Arco de piedras y casas al fondo*] [Plaza y arco del Fuerte de Buenos Aires]. 1863, copia en papel albuminado, 21,0 cm x 27,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/101/039-040. Pág. 230

Fig. 5.4.6 Rafael Castro y Ordóñez, [*Arco de piedras y casas al fondo*] [Plaza y arco del Fuerte de Buenos Aires]. 1863, copia en papel albuminado, 21,0 cm x 27,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/101/038. Pág. 231

Fig. 5.4.7 Carlos Enrique Pellegrini, *Plaza de la Victoria (costado Sur)*. 1829, acuarela, 31,0 x 41,0 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, legado Ana Pellegrini de Galeano. Signatura: 3139. Pág. 232

Fig. 5.4.8 Carlos Enrique Pellegrini, *Vista de Buenos Aires*. 1829, acuarela, 19,0 x 29,0 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, legado Ana Pellegrini de Galeano. Signatura: 3125. Pág. 233

Fig. 5.4.9 Rafael Castro y Ordóñez (fotografía), [Federico] Ruiz (dibujo), [Bernardo] Rico (grabado), *Expedición Científica al Pacífico.- Plaza de la Victoria, en Buenos Aires (fotografía de Castro)*. 1863, grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 26 de julio de 1863, 236. Colección particular, Madrid. Pág. 234

Fig. 5.4.10 Fernando Brambila, *Vista de la Plaza de S. Francisco en Manila. (Isla de Luzón, Filipinas)*. 1789-1794, tinta a pluma, aguada sepia y ligera, recuadro a pluma, cuadriculado a lápiz, 40,0 x 52,5 cm. Viaje político-científico alrededor del mundo de A. Malaspina y J. Bustamante (1789-1795). España, Ministerio de Defensa, Archivo del Museo Naval, Madrid. <http://www.portalcultura.mde.es/cultural/archivos..> Signatura: ms. 1724-3. Pág. 235

Fig. 5.4.11 Rafael Castro y Ordóñez, *Fósil (Buenos Aires)*. 1863, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, imagen 20,0 x 27,5 cm. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Signatura: FD1426. Reproducción fotográfica:

Miguel Ángel Otero. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología. Pág. 236

Fig. 5.4.12 Anónimo, *Enorme tiburón pescado en La Habana*. 1860-1870, copia en papel albuminado sobre soporte secundario. España, Ministerio de Defensa, Archivo del Museo Naval, Madrid. <http://www.portalcultura.mde.es/cultural/archivos>. Signatura: Álbum Cesáreo Fernández Duro, 1, pág. 33. Pág. 237

Fig. 5.4.13 George Johann Scharf (dibujo y litografía), *Top View of the Skull of the Toxodon, One Third the Nat. Size. 1838, litografía*, en Richard Owen, *The Zoology of the Voyage of "HMS Beagle" under the Command of Captain Fitzroy R. N. during the Years 1832 to 1836*, ed. Charles Darwin (London: Smith, Elder & Co., 1840). The John Rylands Library, Copyright of the University of Manchester, Manchester. Signatura: R210487. Consultado el 20 de febrero de 2016, <http://enriqueta.man.ac.uk/luna/servlet/detail/Manchester~91~1~132058~107199:Base-of-the-Skull-of-Toxodon-Platen> . Pág. 238

Fig. 5.4.14 A. [Auguste] Sonrel (dibujo), *1-4 Poebrotherium wilsonii, Leidy; 5-10 Agriochœrus antiquus, Leidy*. (Antes de 1853), litografía. En Joseph Leidy, *The Ancient Fauna of Nebraska: a Description of Remains of Extinct Mammalia and Chelonia, from the Mauvaises Terres of Nebraska* (Washington DC, Smithsonian Institution, 1853). Colección particular, Madrid. Pág. 239

Fig. 5.4.15 A. B. Walter (Philadelphia) (grabado), *Remains of Archeotherium and Oreodon of the Eocene Tertiary of Nebraska*. [Antes de 1852], grabado a partir de daguerrotipo (fotolitografía?). En: David Dale Owen, *Illustrations to the Geological Report of Wisconsin, Iowa and Minnesota* (Philadelphia, Lippincot Grambo and Co., 1852). Colección particular, Madrid. Pág. 240

Fig. 5.4.16 *Toxodon*. [Antes de 1844], grabado. En: François Jules Pictet, *Traité élémentaire de paléontologie; ou, Histoire naturelle des animaux fossiles, considérés dans leurs rapports zoologiques et géologiques* (Paris Langlois et Leclercq, 1844-46). Colección particular, Madrid. Pág. 241

Fig. 5.4.17 M. E. Salle (grabado), *Hyena spelaea*. Antes de 1852, grabado en madera [?].
En: Alcide D'Orbigny, *Cours Élémentaire de Paléontologie et de Géologie Stratigraphiques* (París, Victor Masson, 1852). Colección particular, Madrid. Pág. 242

Fig. 5.4.18 J. Allanson in Holz (grabador?), *Mastodon giganteus*. Antes de 1851, grabado en madera, 9,0 x 8,0 cm. En: Hermann Burmeister, *Geschichte der Schöpfung: Eine Darstellung des Entwicklungsganges der Erde und ihrer Bewohner*: (Leipzig, Otto Wigand, 1851, 4ª edición), p. 531. Colección Dr. Wolfgang Griem, Atacama (Chile). Consultado el 23 de febrero de 2016, <http://www.geovirtual2.cl/geoliteratur/Burmeister/pal-Mastodon201Burmeister.htm>. Pág. 243

Capítulo 5.5

Estrecho de Magallanes, Islas Malvinas y Cabo de Hornos

Fig. 5.5.1 Anónimo, *Pájaro disecado por Bartolomé Puig y ofrecido a la Virgen de Vinyet por salvar su vida durante la travesía del Cabo de Hornos*. Fotografía proporcionada por cortesía de Sitges Actiu. Pág. 245

Fig. 5.5.2. Anónimo, *Vapor "Isabel la Católica"*. 1870 [?], copias en papel albuminado montadas sobre soporte secundario. España, Ministerio de Defensa, Archivo del Museo Naval, Madrid. <http://www.portalcultura.mde.es/cultural/archivos>. Signatura: Álbum Cesáreo Fernández Duro, 1, pág. 37. Pág. 246

Fig. 5.5.3 Rafael Castro y Ordóñez, *Puerto Stanley, Islas Malvinas*. 1863, copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 20,0 x 27,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/100/010. Pág. 247

Fig. 5.5.4 Rafael Castro y Ordóñez, *Puerto Stanley*. 1863, copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 20,0 x 27,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/100/008. Pág. 248

Fig. 5.5.5 Rafael Castro y Ordóñez, *Puerto Stanley, Islas Malvinas*. 1863, copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 20,0 x 27,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/100/009. Pág. 249

Figs. 5.5.3, 5.5.4 y 5.5.5 BIS Rafael Castro y Ordóñez, *Puerto Stanley, Islas Malvinas, Puerto Stanley y Puerto Stanley, Islas Malvinas*. 1863, copias en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 20,0 x 27,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signaturas: ABGH000/100/010, ABGH000/100/008 y ABGH000/100/009. Pág. 250

Fig. 5.5.6 Rafael Castro y Ordóñez (fotografía), [Federico] Ruiz (dibujo), [Antonio] Manchón [Quílez] (grabado), *Expedición Científica al Pacífico-Puerto Stanley, Islas Malvinas o de la Soledad según los españoles (fotografía de Castro)*. 1863, grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 9 de agosto de 1863, 252. Colección particular, Madrid. Pág. 251

Capítulo 5.6

Chile

Fig. 5.6.1 Emilio Chaigneau, *Valparaíso*. Antes de 1864, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 24,0 x 18,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/004/071. Pág. 253

Fig. 5.6.2 Emilio Chaigneau, *Hija de un cacique de la frontera*. 1859-1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, imagen 17,0 x 13,2 en cartón de 30,4 x 23,5 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/121/429. Pág. 254

Fig. 5.6.3 Sociedad Fotográfica de Lima, *Interior de una mina*. Antes de 1864, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, imagen 17,0 x 13,0 en cartón de 25,0 x 18,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN001/005/388. Pág. 255

Fig. 5.6.4 Thomas Columbus Helsby, [*Juan Caballero*]. 1859-1862, copia en papel albuminado, formato *carte de visite*. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/126/582. Pág. 256

Fig. 5.6.5 C. L. Rowsell, *Valparaíso* [Hotel Aubry]. *Circa* 1863, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, imagen 18,0 x 24,0 en cartón 27,0 x 36,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN003/072/367. Pág. 257

Fig. 5.6.6 Emilio Chaigneau, *Juan Caballero*. 1859-1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, imagen 17,8 x 13,2 en cartón de 30,5 x 23,2 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/121/425. Pág. 258

Fig. 5.6.7 [Rafael Castro y Ordóñez?], [*Juan Caballero*]. 1859-1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 21,0 x 15,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/003/048. Pág. 259

Fig. 5.6.8 [Emilio Chaigneau?], [*Valparaíso*]. Antes de 1864, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 25,0 x 31,0 cm. Escaneado en alta resolución realizado por Ellis *et al.* ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/009/143. Pág. 260

Fig. 5.6.9 [Rafael Castro y Ordóñez?], [*Casas de la Quebrada de San Francisco*]. Antes de 1864, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 25,0 x 31,0 cm. Escaneado en alta resolución realizado por Ellis *et al.* ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/008/124. Pág. 261

Fig. 5.6.10 [Emilio Chaigneau?], *Valparaíso*. Antes de 1864, copia en papel albuminado sobre cartón, 21,6 x 27,5 cm. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Signatura: FD1436. Reproducción fotográfica: Miguel Ángel Otero. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología. Pág. 262

Fig. 5.6.11 [Emilio Chaigneau?], *Valparaíso*. Antes de 1864, copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo, 24,0 x 31,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/121/421. Pág. 263

Fig. 5.6.12. Terry y Compañía, [*Bomberos*]. Circa 1863, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, imagen 30,0 x 35,0 en cartón de idénticas dimensiones. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN003/073/371. Pág. 264

Fig. 5.6.13 [Emilio Chaigneau?], *Plazuela de la Bolsa*. Antes de 1864, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 18,0 x 24,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/004/065. Pág. 265

Fig. 5.6.14 [Emilio Chaigneau?], [*Valparaíso*]. Antes de 1864, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 25,0 x 31,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/012/208. Pág. 266

Fig. 5.6.15 Emilio Chaigneau, [*Valparaíso*]. Antes de 1864, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 25,0 x 31,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/009/141. Pág. 267

Fig. 5.6.16 [Eugenio Maunoury], *Vue générale de Valparaíso prise du chemin de la Zorra*. Antes de 1863. En: [Eugenio Maunoury], *Andenken an Chile* [Recuerdo de Chile], 40. Bibliothèque nationale de France, París. Signatura: 18..-18.. / 0530. consultado el 1 de octubre de 2016, en: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb403670498>. Pág. 268

Fig. 5.6.17 [Emilio Chaigneau?] (fotografía), [Federico] Ruiz (dibujo), [Bernardo] Rico (grabado), *Expedición Científica al Pacífico.- Vista general de Valparaíso tomada desde el camino de Santiago (croquis de Castro)*. 1863, grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 6 de septiembre de 1863, 285. Colección particular, Madrid. Pág. 269

Fig. 5.6.18 [Emilio Chaigneau?], [*Valparaíso*]. Antes de 1864, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 25,0 x 31,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/009/149. Pág. 270

Fig. 5.6.19 Anónimo, [*Plaza de la Victoria con grupo de personas*]. Antes de 1864, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 23,0 x 17,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/004/068. Pág. 271

Fig. 5.6.20 Rafael Castro y Ordóñez, *Penal de Valparaíso*. 1863-1864, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 24,0 x 30,1 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/001/000. Pág. 272

Fig. 5.6.21 Anónimo, *Cerro Alegre*. Antes de 1864, copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 13,4 x 21,7 cm. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Signatura: FD1337. Reproducción fotográfica: Miguel Ángel Otero. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología. Pág. 273

Fig. 5.6.22 Emilio Chaigneau, *Capilla protestante, Cerro de la Concepción*. Antes de 1864, copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo, 14,0 x 21,0 cm sobre soporte secundario de 24,0 x 31,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN001/023/366. Pág. 274

Fig. 5.6.23 Anónimo, [*Estación de ferrocarril de Valparaíso*]. Antes de 1864, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 24,0 x 31,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/012/199. Pág. 275

Fig. 5.6.24 Anónimo, *Valparaíso* [Jardín Abadie]. Antes de 1864, copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 14,0 x 20,5 cm. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Signatura: FD1338. Reproducción fotográfica: Miguel Ángel Otero. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología. Pág. 276

Fig. 5.6.25 [Emilio Chaigneau?], [*Valparaíso*]. Antes de 1864, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 24,0 x 31,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/005/084. Pág. 277

Fig. 5.6.26 [Emilio Chaigneau?], [*Valparaíso*]. Antes de 1864, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 24,0 x 31,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/005/081. Pág. 278

Fig. 5.6.27 Emilio Chaigneau, *Familia de Juan Soldado, indio de Tucapel*. 1859-1862, copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo, 19,1 x 15,2 cm sobre soporte secundario de 30,5 x 23,5 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/121/426. Pág. 279

Fig. 5.6.28 [Emilio Chaigneau?], [*Familia de Juan Soldado, indio de Tucapel*]. 1859-1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 18,0 x 23,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/004/056. Pág. 280

Fig. 5.6.29 Emilio Chaigneau, *Esposa de un cacique de la frontera*. 1859-1862, copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo, 17,5 x 13,3 cm sobre soporte secundario de 34,0 x 23,5 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/121/430. Pág. 281

Fig. 5.6.30 Emilio Chaigneau, *Mocetón de un cacique de Osorno*. 1859-1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 24,0 x 18,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/004/057. Pág. 282

Fig. 5.6.31 Emilio Chaigneau, *Cacique de la frontera de Valdivia*. 1859-1862, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, imagen 16,0 x 11,8 en cartón de 30,1 x 23,5 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/123/473. Pág. 283

Fig. 5.6.32 Emilio Chaigneau, [*Retrato de un hombre*]. Antes de 1864, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 23,0 x 18,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/015/272. Pág. 284

Fig. 5.6.33 [Rafael Castro y Ordóñez?], [*India con manto*]. 1863-1864, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 21,0 x 16,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/015/267. Pág. 285

Fig. 5.6.34 [Emilio Chaigneau?], [*Casa de guaros (sic)*]. Antes de 1864, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 18,0 x 24,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/005/078. Pág. 286

Fig. 5.6.35 Rafael Castro y Ordóñez, [*Quinta Nueva Iberia en Quillota*]. 1864 [?], negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 26,0 x 31,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/009/150. Pág. 287

Fig. 5.6.36 Rafael Castro y Ordóñez, [*Quinta Nueva Iberia en Quillota*]. 1864 [?], negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 26,0 x 31,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/013/219. Pág. 288

Fig. 5.6.37 Rafael Castro y Ordóñez, [*Quinta Nueva Iberia en Quillota*]. 1864 [?], copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo, 20,0 x 27,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/118/380. Pág. 289

Fig. 5.6.38 Claude Monet, *Adolphe Monet en el Jardín de Le coteau en Sainte-Adresse*. 1867, óleo sobre lienzo. Colección privada. Pág. 290

Fig. 5.6.39 F. [Federico] Ruiz (dibujo?), [Bernardo] Rico (grabado?), Rafael Castro y Ordóñez (dibujo), *Expedición al Pacífico- Camino de la Palma, Quillota, Chile (dibujo remitido por el señor Castro)*. 1864, grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 21 de agosto de 1864, 268. Colección particular, Madrid. Pág. 291

Fig. 5.6.40 Rafael Castro y Ordóñez, [*Localidad en Santiago*]. 1864 [?], negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 26,0 x 31,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/009/144. Pág. 292

Fig. 5.6.41 Rafael Castro y Ordóñez, [*Calle de Santiago*]. 1863, copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo, 21,0 x 26,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/106/135. Pág. 293

Fig. 5.6.42 Rafael Castro y Ordóñez, [*Costado sur de la Plaza de Armas*]. 1863, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 31,0 x 26,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/005/075. Pág. 294

Fig. 5.6.43 Rafael Castro y Ordóñez, [*La Alameda de las Delicias*]. 1863, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 26,0 x 31,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/009/154. Pág. 295

Fig. 5.6.44 Rafael Castro y Ordóñez (dibujo), *Naipes patagones que se guardan en el museo de Santiago*. 1873, grabado en madera a partir de un dibujo a lápiz sobre cartón. *La Ilustración Española y Americana*, 8 de agosto de 1873, 496. Colección particular, Madrid. Pág. 296

Fig. 5.6.45 Rafael Castro y Ordóñez, [*Cerámicas peruanas del Museo de Santiago de Chile, IV*]. 1863, dibujo a lápiz sobre cartón de 32,5 x 24,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/200/609. Pág. 297

Fig. 5.6.46 José Cebrían García, [*Cerámicas del Museo Arqueológico de Madrid*]. 1866-1898, dibujo a lápiz sobre cartón de 24,5 x 16,5 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/200/606. Pág. 298

Fig. 5.6.47 y 5.6. 48 Anónimo, *Vasi & altri instrumenti che anticamente serviano per l' uso de' Sacrificii*, grabado en madera intercalado en texto y relación de ítems. En: Bartolomeo Marliani, P. Alessandro Donati, Famiano Nardini et al, *Ritratto di Roma Antica, formato nuovamente*. Roma: Librería di Michel'Angelo Rossi, 1689, 105-107. Colección particular, Guadalajara, España. Pág. 299

Fig. 5.6.49 R. Castillo de Lima, [*Cerámicas peruanas*]. 1879, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 13,8 x 10,0 sobre soporte secundario de 16,5 x 11,0 cm.

©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/106/122. Pág. 300

Capítulo 5.7

Perú

Fig. 5.7.1 Eugène Maunoury, Verso de *carte de visite*. Colección particular, Guadalajara, España. Pág. 302

Fig. 5.7.2 [Sociedad Fotográfica de Lima] (fotografía), Expedición al Pacífico.- Paseo de la Alameda, Lima. 1863-1864, grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 30 de octubre de 1864, 349. Colección particular, Madrid. Pág. 303

Fig. 5.7.3 [Sociedad Fotográfica de Lima] (fotografía), [Federico] Ruiz (dibujo), [Bernardo] Rico (grabado), Viaje al Pacífico.- Vista de la Catedral de Lima. 1863-1864, grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 18 de septiembre de 1864, 301. Colección particular, Madrid. Pág. 304

Fig. 5.7.4 Sociedad Fotográfica de Lima, [*Catedral de Lima*]. 1862-1863, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 22,0 x 17,0 cm. Colección del Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/006/099. Pág. 305

Capítulo 5.8

Ecuador

Fig. 5.8.1 Rafael Castro y Ordóñez, [*Calle en Guayaquil*]. 1863, copia en papel albuminado, 20,0 x 26,6 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/125/517. Pág. 307

Fig. 5.8.2 Rafael Castro y Ordóñez, [*Casas en Guayaquil*]. 1863, copia en papel albuminado, 21,0 x 27,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/121/439. Pág. 308

Fig. 5.8.3. [Rafael Castro y Ordóñez (fotografía)], [Federico] Ruiz (dibujo)?, [Marcelo] París [grabado], “Expedición al Pacífico.- Vista general de Guayaquil (de fotografía)”. Grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 1 de enero de 1865, 3. Colección particular, Madrid. Pág. 309

Fig. 5.8.4. Ernest Charton, *Paisaje de Guayaquil*, óleo sobre lienzo, 42,0 x 60,3 cm. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Madrid. Signatura: CTB. 1999.30. Pág. 310

Fig. 5.8.5 [P. T. Vargas?], [*Aguador*]. Antes de 1865, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 17,8 x 12,4 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/121/439. Pág. 311

Fig. 5.8.6 [P. T. Vargas?], [*Indios Loreto-Napo*]. Antes de 1865, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 20,0 x 23,0. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/108/180. Pág. 312

Fig. 5.8.7 Anónimo, [*Retrato de indios de la región del Loreto*]. Después de 1865, acuarela, 26,5 x 20,5 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/200/633. Pág. 313

Fig. 5.8.8 [Camillus Farrand?], [*Vista panorámica de Quito*]. Antes de 1865, copia en papel albuminado, 17,0 x 43,0 sobre cartón 26,4 x 45,5 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/126/537. Pág. 314

Fig. 5.8.9 Anónimo, *Templo de San Agustín en Quito*. Antes de 1865, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 21,0 x 15,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/109/182. Pág. 315

Fig. 5.8.10 Anónimo, *San Agustín*, en hoja “Ecuador, Quito”. Antes de 1865, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, sin dimensiones. Leibniz Institut für Länderkunde. Signatura: SAm 102-0206-0210. Pág. 316

Fig. 5.8.11 Anónimo, *San Agustín*. Grabado en madera como ilustración de texto. En: Juan Baptista Vaccondio Romano, *Las cosas maravillosas de la santa ciudad de Roma*,

en donde se trata de las Yglesias [sic], estaciones, reliquias y cuerpos santos que ay [sic] en ella. Roma: Roque Bernabò Impressor, 1711, 58. Colección particular, Guadalajara. Pág. 317

Fig. 5.8.12 Anónimo, *Velabro*. Grabado en madera como ilustración de texto. En: Juan Baptista Vaccondio Romano, *Las cosas maravillosas de la santa ciudad de Roma, en donde se trata de las Yglesias [sic], estaciones, reliquias y cuerpos santos que ay [sic] en ella.* Roma: Roque Bernabò Impressor, 1711, 198. Colección particular, Guadalajara. Pág. 318

Fig. 5.8.13 Anónimo, *Arco di Tito Vespasiano*. Grabado en madera como ilustración de texto. En: Bartolomeo Marliani, P. Alessandro Donati, Famiano Nardini et al, *Ritratto di Roma Antica, formato nuovamente.* Roma: Librería di Michel'Angelo Rossi, 1689, 211. Colección particular, Guadalajara. Pág. 319

Fig. 5.8.14 Anónimo, *Tempio del Sole*. Grabado en madera como ilustración de texto. En: Bartolomeo Marliani, P. Alessandro Donati, Famiano Nardini et al, *Ritratto di Roma Antica, formato nuovamente.* Roma: Librería di Michel'Angelo Rossi, 1689, 296. Colección particular, Guadalajara. Pág. 320

Fig. 5.8.15a Anónimo, *[Cabaña en la selva con dos personas delante]*, [recto], negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 10,7 x 13,7 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid, Madrid. Signatura: ACN/ PNI007. Pág. 321

Fig. 5.8.15b Anónimo, *[Cabaña en la selva con dos personas delante]*, [verso], negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 10,7 x 13,7 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid, Madrid. Signatura: ACN/ PNI007. Pág. 321

Fig. 5.8.16a Anónimo, *[Retrato de indígena de medio cuerpo]*, [recto], negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 10,7 x 13,7 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid, Madrid. Signatura: ACN/ PNI009. Pág. 322

Fig. 5.8.16b Anónimo, [*Retrato de indígena de medio cuerpo*], [verso], negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 10,7 x 13,7 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid, Madrid. Signatura: ACN/ PNI009. Pág. 322

Capítulo 5.9

Panamá

Fig. 5.9.1 Rafael Castro y Ordóñez, *Catedral de Panamá*. 1863, copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 21,0 x 27,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/123/475. Pág. 324

Fig. 5.9.2 Rafael Castro y Ordóñez, [*Calle en Guayaquil*] [Casona del Conde de Santa Ana, Panamá]. 1863, copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 21,0 x 27,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/122/446. Pág. 325

Fig. 5.9.3 Rafael Castro y Ordóñez, [*Guayaquil*]. 1863, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 26,0 x 31,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/013/224. Pág. 326

Fig. 5.9.4 Rafael Castro (fotografía), [Bernardo] Rico (grabado), “Expedición Científica del Pacífico.- Joven de la Isla de Taboga.” Grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 6 de marzo de 1864, 77. Colección particular, Madrid. Pág. 327

Fig. 5.9.5 Rafael Castro y Ordóñez [*Jóvenes en la Isla de Taboga*]. 1863, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 21,0 x 16,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/007/114. Pág. 328

Fig. 5.9.6 Rafael Castro y Ordóñez, [*Grupo en la Isla de Taboga*]. 1863, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 16,0 x 21,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/007/113. Pág. 329

Fig. 5.9.7 Juan Ravenet, *Señorita de Panamá en una hamaca*. 1791-1793, aguadas sepia y de colores con toques de pluma, 24,0 x 36,0 cm. Museo de América, Madrid. Signatura: Colección Bauzá, num de inventario 2226. Pág. 330

Fig. 5.9.8 Rafael Castro y Ordóñez, [*Playa de Taboga con personas*]. 1863, copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 21,0 x 27,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/124/482. Pág. 331

Fig. 5.9.9 Rafael Castro (fotografía), [Bernardo] Rico (grabado), F. [Federico] Ruiz, dibujo. “Expedición Científica al Pacífico.- Isla de Taboga y Punta del Morro”. Grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 3 de enero de 1864, 4. Colección particular, Madrid. Pág. 332

Fig. 5.9.10 Rafael Castro y Ordóñez, *Taboga*. 1863, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 20,5 x 26,8 cm. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Signatura: FD1428. Reproducción fotográfica: Miguel Ángel Otero. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología. Pág. 333

Fig. 5.9.11 Rafael Castro y Ordóñez, *Taboga*. 1863, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 21,2 x 26,0 cm. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Signatura: FD1429. Reproducción fotográfica: Miguel Ángel Otero. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología. Pág. 334

Fig. 5.9.12 Rafael Castro y Ordóñez, [*Fragata en Taboga*] 1863, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 26,0 x 31,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/014/237. Pág. 335

Fig. 5.9.13 Rafael Castro y Ordóñez (fotografía), F [Federico] Ruiz (dibujo), [Marcelo] París (grabado) “Expedición Científica al Pacífico.- La *Resolución* y la goleta *Covadonga* ante Taboguilla”. Grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 3 de enero de 1864, 5. Colección particular, Madrid. Pág. 336

Capítulo 5.10

California

Fig. 5.10.1 [Federico] Ruiz (dibujo), [Bernardo] Rico [y Ortega] (grabado), Rafael Castro y Ordóñez (fotografía), *Expedición Científica al Pacífico- Casa de Salud, San Francisco de California*. 1863-1864, grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 31 de enero de 1864, 36. Colección particular, Madrid. Pág. 338

Fig. 5.10.2 Anónimo, *Fire Engine House-Broderick nº 1-Sacramento Street-S. Francisco de California*. Circa 1863, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 33,0 x 27,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN003/066/352. Pág. 339

Fig. 5.10.3 Anónimo, *Bomberos de San Francisco*. Circa 1863, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, 26,0 x 32,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN003/070/355. Pág. 340

Fig. 5.10.4 Rafael Castro y Ordóñez, *Casa de salud, en donde murió el Sr. Amor (San Francisco)*. 1863, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, imagen 19,9 x 26,8 cm. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Signatura: FD1417. Reproducción fotográfica: Miguel Ángel Otero. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología. Pág. 341

Fig. 5.10.5 Rafael Castro y Ordóñez, *Washington Street, San Francisco*. 1863, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 26,0 x 31,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/008/119. Pág. 342

Fig. 5.10.6 Rafael Castro y Ordóñez, *Calle de San Francisco de California*. 1863, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, imagen 19,20 x 27,20 cm. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Signatura: FD1421. Reproducción fotográfica: Miguel Ángel Otero. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología. Pág. 343

Fig. 5.10.7 Rafael Castro y Ordóñez, *[Retrato de Chinos]*. 1863, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 22,0 x 17,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/008/135. Pág. 344

Fig. 5.10.8 Rafael Castro y Ordóñez, *[Grupo de chinos]*. 1863, copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 19,7 x 12,7 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH 000/105/111. Pág. 345

Fig. 5.10.9 Rafael Castro y Ordóñez, *[Grupo de chinos]*. 1863, copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 21,0 x 13,2 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH 000/105/113. Pág. 346

Fig. 5.10.10 Rafael Castro y Ordóñez, *[Personajes masculinos de la época]*. 1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 21,0 x 16,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/014/253. Pág. 347

Fig. 5.10.11 John Thomson, *Canton, Guangdong Province, China: An Old Man and a Young Boy*. 1869, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 30.5 x 25.5 cm. Wellcome Library, Londres. Signatura: 19542i. Pág. 348

Fig. 5.10.12. Buehman Studio, *Unidentified Chinese Man- Studio Portrait*. Circa 1895, negativo de gelatina de plata, 12,7 x 17,78 cm. Arizona Historical Society, Tucson. Signatura: B386. Pág. 349

Fig. 5.10.13. Anónimo, *Portrait of Mother Mujia*. Dinastía *Qing*, circa 1890, óleo sobre seda, rollo, 123,4 x 67,9 cm. Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C.: Purchase — Smithsonian Collections Acquisition Program and partial gift of Richard G. Pritzlaff. Signatura: s1991.137. Pág. 350

Fig. 5.10.14. John Thomson, [Ilustración de un retrato chino]. 1872, grabado en madera intercalado en texto. John Thomson, “Hong Kong Photographers,” *The British Journal of Photography*, 13 diciembre 1872, 591. Pág. 351

Fig. 5.10.15. Milton M. Miller, *A Lady of Rank, Shanghai* [*Portrait of a Chinese Woman*]. 1860-1863, copia en papel albuminado, 17,2 x 14,7 cm. The Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, Londres. Signatura: Howell Collection, 113. Pág. 352

Fig. 5.10.16. Anónimo, *Portrait of an Unidentified Courtier in front of a Table*. Dinastía *Qing*, siglos XVIII-XIX, tinta y pigmentos sobre seda, rollo, 229,7 x 162,6 cm. Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C.: Purchase — Smithsonian Collections Acquisition Program and partial gift of Richard G. Pritzlaff. Signatura: s1991.126. Pág. 353

Fig. 5.10.17. Anónimo, *Portrait of Yinghe*. Dinastía *Qing*, 1806, tinta y pigmentos sobre seda, rollo, 230,1 x 97,4 cm. Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C.: Purchase — Smithsonian Collections Acquisition Program and partial gift of Richard G. Pritzlaff. Signatura: s1991.80. Pág. 354

Fig. 5.10.18. Anónimo, [Retratos masculinos]. 1850-1860, daguerrotipo y ambrotipo en caja de gutapercha, 8,0 x 9,0 cm (media placa). Colección particular, Guadalajara. Pág. 355

Fig. 5.10.19 Rafael Castro y Ordóñez, *Los Centinelas, Big Trees*. 1863, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 26,0 x 31,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN003/063/121. Pág. 356

Fig. 5.10.20 Rafael Castro y Ordóñez, [*Big Trees- Los Centinelas*]. 1863, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 26,0 x 31,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/008/120. Pág. 357

Fig. 5.10.21 Rafael Castro y Ordóñez, *Los Centinelas, Big Tree, California*. 1863, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, imagen 26,20 x 21,0 cm. Colección del

Museo Nacional de Antropología, Madrid. Signatura: FD1388. Reproducción fotográfica: Miguel Ángel Otero. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología. Pág. 358

Fig. 5.10.22 W. H. McFarlane [litógrafo], *Sequoia Wellingtonia.- The Two Guardsmen*. 1867, litografía iluminada a mano, 56,0 x 42,0 cm (hoja). En Edward James Ravenscroft, *The Pinetum Britannicum, a Descriptive Account of Hardy Coniferous Trees Cultivated in Great Britain*, vol. III (Edimburg, London: Ballantyne, Hanson & Co. for Blackwood & Sons and the author, 1864-1884, pl. 37. Colección particular, Nueva York. Pág. 359

Fig. 5.10.23 Rafael Castro y Ordóñez, [*Tronco de sequoia*]. 1863, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 26,0 x 31,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/008/128. Pág. 360

Fig. 5.10.24 Carleton E. Watkins, *Section of the Grizzly Giant, 33 feet diameter, (Watkins's Pacific Coast Series)*. 1867-1874, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, estereoscopía. New York Public Library. Signatura: G89F323_014F. Consultado el 12 de enero de 2016, https://digitalcollections.nypl.org/search/index?utf8=%E2%9C%93&keywords=G89F323_014F. Pág. 361

Fig. 5.10.25 Rafael Castro y Ordóñez, [*Escalera sobre tronco de secuoya gigante*]. 1863, copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 20,0 x 27,0 cm. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid. Signatura: ABGH000/117/348. Pág. 362

Fig. 5.10.26 Lawrence & Houseworth, *Section of the Original Big Tree, 30 feet diameter*. 1864-1874, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, estereoscopía. New York Public Library. Signatura: MFY Dennis Coll 89-F328. Consultado el 14 de enero de 2016, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-2f89-a3d9-e040-e00a18064a99>. Pág. 363

Fig. 5.10.27 Rafael Castro y Ordóñez, *Hotel y selva (San Francisco de California)*. 1863, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, imagen 19,9 x 26,8 cm. Colección

del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Signatura: FD1418. Reproducción fotográfica: Miguel Ángel Otero. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología. Pág. 364

Fig. 5.10.28. Rafael Castro y Ordóñez, *Calaveras, California*. 1863, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, imagen 21,7 x 27,2 cm. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Signatura: FD1422. Reproducción fotográfica: Miguel Ángel Otero. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología. Pág. 365

Fig. 5.10.29 Rafael Castro y Ordóñez, [*Tronco de secuoya gigante de California*]. 1863, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 31,0 x 26,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/008/117. Pág. 366

Fig. 5.10.30 Underwood & Underwood, *Mother of the Forest. - Sacrificed to Curiosity, Died When Bark (Now in London) Was Stripped for Exhibition, Calaveras Grove, California*. Circa 1902, estereoscopía (vista parcial). Library of Congress, Washington D.C. Signatura: 94505690. Consultado el 14 de enero de 2016, <http://lccn.loc.gov/94505690>. Pág. 367

Fig. 5.10.31 Albert Bierstadt, *Sequoia*. 1860-1870, óleo sobre lienzo, sin dimensiones, National Museum in Poznan (Polonia). Signatura: sin signatura. Consultado el 13 de enero de 2016, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bierstadt_Sequoia.jpg. Pág. 368

Fig. 5.10.32 Underwood & Underwood, *Eagle's Wing. - Root of a Fallen Sequoia, Calaveras Grove of Big Trees*. Circa 1902, estereoscopía. Library of Congress, Washington D.C. Signatura: 94505694. Consultado el 14 de enero de 2016, <http://lccn.loc.gov/94505690>. Pág. 369

Fig. 5.10.33 Rafael Castro y Ordóñez, [*Raíz de secuoya gigante de California*]. 1863, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, 26,0 x 31,0 cm. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Signatura: ACN000/010/165. Pág. 370

Fig. 5.10.34 [Federico] Ruiz (dibujo), Rafael Castro y Ordóñez (fotografía), *Expedición Científica al Pacífico- Lavadero de oro, llano de Murphis* [sic]. 1863-1864, grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 27 de marzo de 1864, 100. Colección particular, Madrid. Pág. 371

Fig. 5.10.35 Rafael Castro y Ordóñez, *Minas de oro, California*. 1863, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, imagen 21,9 x 27,2 cm. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Signatura: FD1414. Reproducción fotográfica: Miguel Ángel Otero. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología. Pág. 372

Fig. 5.10.36 [Rafael Castro y Ordóñez], *The Guardsmen at the Entrance of the Mammoth Grove, taken in September 1863 by Señor Martínez de Castro, photographer and artist of the Spanish Scientific Commission to the Pacific (Resolución y Triunfo under Admiral Hernández* [sic] *Pinzón)*. 1863, reproducción en papel albuminado [de una copia en papel albuminado?]. Edward Vischer, *The Forest Trees of California* (San Francisco, 1864), Yale Collection of Western Americana, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, New Haven. Signatura: Zc72+864x. Pág. 373

Fig. 5.10.37 [Rafael Castro y Ordóñez], *Log of the Original Big Tree, [cortado] Photographer and Artist of the Scientific Commission*. 1863, reproducción en papel albuminado [de una copia en papel albuminado?]. En Edward Vischer, *The Forest Trees of California* (San Francisco, 1864), Yale Collection of Western Americana, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, New Haven. Signatura: Zc72+864x. Pág. 374

Fig. 5.10.38 [Rafael Castro y Ordóñez], *The Upper Portion of the Original Big Tree and Surrounding Debris* [ilegible] *After the Recent Removal of the Old Beer Room and Bowling Alley which Had Been Built Over It (Sept 1863)* [ilegible] *by Señor Martínez de Castro, phot of the Scientific Commission of Spain*. 1863, reproducción en papel albuminado [de una copia en papel albuminado?]. En Edward Vischer, *The Forest Trees of California* (San Francisco, 1864), Yale Collection of Western Americana, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, New Haven. Signatura: Zc72+864x. Pág. 375

Fig. 5.10.39 [Rafael Castro y Ordóñez], *Sugar Pines Surrounded by Silver Firs and Other Trees*, *Sugar Pine*-“*Pinus Lambertiana*”, *Silver Fir*-“*Abies Grandis*”. 1863, reproducción en papel albuminado [de una copia en papel albuminado?]. En Edward Vischer, *Vischer's Views of California, the Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California and its Avenues*, vol II (San Francisco, Impresión del autor, después de 1863-1868), Special Collections, Honnold/Mudd Library of the Claremont Colleges, California, consultado el 20 de enero de 2016, <http://ccdlib.libraries.claremont.edu/cdm/compoundobject/collection/vdp/id/791/rec/1>.

Pág. 376

Fig. 5.10.40 [Edward Vischer?], *The Approaches of the Grove*. Antes de 1862, reproducción en papel albuminado de un dibujo. En Edward Vischer, *Views of California: The Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California, and its Avenues* (San Francisco, 1862). Colección Peter H. Raven Library/Missouri Botanical Garden, <http://www.archive.org/details/mobot31753002794649> (consultado el 20 de enero de 2016). Pág. 377

Fig. 5.10.41 [Edward Vischer?], *Entrance to the Grove, Arriving from Murphy's*. Antes de 1862, reproducción en papel albuminado de un dibujo. En Edward Vischer, *Views of California: The Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California, and its Avenues* (San Francisco, 1862). Colección Peter H. Raven Library/Missouri Botanical Garden, <http://www.archive.org/details/mobot31753002794649> (consultado el 20 de enero de 2016). Pág. 378

Fig. 5.10.42 [Edward Vischer?], 10.- *Stump and Log of the Original Big Tree, 1855, from Photographs*; 11.-*The Father of the Forest*. Antes de 1862, reproducción en papel albuminado de un dibujo. En Edward Vischer, *Views of California: The Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California, and its Avenues* (San Francisco, 1862). Colección Peter H. Raven Library/Missouri Botanical Garden, <http://www.archive.org/details/mobot31753002794649> (consultado el 20 de enero de 2016). Pág. 379

Fig. 5.10.43 Edward Vischer, *The Three Graces*. Antes de 1862, reproducción en papel albuminado de un dibujo. En Edward Vischer, *Views of California: The Mammoth Tree*

Grove, Calaveras County, California, and its Avenues (San Francisco, 1862). Colección Peter H. Raven Library/Missouri Botanical Garden, <http://www.archive.org/details/mobot31753002794649> (consultado el 20 de enero de 2016). Pág. 380

Fig. 5.10.44 Edward Vischer, *Mother and Son*. Antes de 1862, reproducción en papel albuminado de un dibujo. En Edward Vischer, *Views of California: The Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California, and its Avenues* (San Francisco, 1862). Colección Peter H. Raven Library/Missouri Botanical Garden. <http://www.archive.org/details/mobot31753002794649> (consultado el 20 de enero de 2016). Pág. 381

Figs. 5.10.45 y 5.10.46 [Federico] Ruiz (dibujo), [Ilegible], *Expedición al Pacífico.- Árboles Gigantes, grupo de las tres gracias*; [Federico] Ruiz (dibujo), Pisón (grabado), *Expedición al Pacífico.- Árboles gigantes, la madre y el hijo*. 1863, grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 3 de abril de 1864, 108. Colección particular, Madrid. Pág. 382

Fig. 5.10.47 [Rafael Castro y Ordóñez], *Hydraulic Mining, from a Photograph by Rafael Ordóñez Castro, of the Pacific Squadron of Spain. 1863*. 1863. En Francis P. Farquhar, ed. *The Journal of William H. Brewer, Professor of Agriculture in the Sheffield Scientific School from 1864 to 1903* (New Haven: Yale University Press; London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1930), 350. Pág. 383

Capítulo 6

La disolución de la Comisión Científica y la visita de Rafael Castro a las Islas de Chincha

Fig 6.1 Anónimo, [Bernardo] Rico (grabado), F. [Federico] Ruiz (dibujo) “Expedición Científica del Pacífico.- La goleta *Covadonga* sacando a remolque a la barca *Heredia*”. Grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 31 de julio de 1864, 245. Colección particular, Madrid. Pág. 385

Fig 6.2 Anónimo, [Bernardo] Rico (grabado), F. [Federico] Ruiz (dibujo) “Islas Chinchas, Casa del Gobierno”. Grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 9 de octubre de 1864, 524. Colección particular, Madrid. Pág. 386

Fig 6.3 Henry de Witt Moulton (negativo fotográfico), Alexander Gardner (positivo fotográfico), “Governor’s House, Chincha Islands”. Copia en papel albuminado sobre soporte secundario. En *Rays of Sunshine from South America* (Washington DC, Philp & Solomons, circa 1865). Library of Congress, Washington DC, signatura F3601 .G35 fol. FT MEADE. Consultado el 31 de julio de 2017, <https://lccn.loc.gov/44013000>. Pág. 387

Fig 6.4 [Rafael Castro y Ordóñez?] (fotografía), [Bernardo] Rico (grabado), F. [Federico] Ruiz (dibujo) “Islas de Chincha.- La infantería de marina española en la Plaza de la Iglesia Matriz, el 28 de julio último, aguardando el ataque de los peruanos (de fotografía)”. Grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 16 de octubre de 1864, 332. Colección particular, Madrid. Pág. 388

Fig. 6.5 Henry de Witt Moulton? V. L. Richardson?, Rafael Castro?, *View of the Chinchas n. 7, The Church with Group of Spaniards*. Copia en papel albuminado sobre soporte secundario. Colección Keith McElroy, Tucson, Arizona. Pág. 389

Fig 6.6 Anónimo, “Dedication of Monument at Gettysburg Cemetery,” 1863, copia en papel albuminado. Library of Congress, Washington DC. Signatura LOT 4167-A, no. 21 [item] [P&P]. Consultado el 28 de junio de 2017, <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/ppmsca.32847>. Pág. 390

Fig 6.7 Anónimo (cróquis), F. [Federico] Ruiz (dibujo), El boquete de Anghera”. Grabado en madera intercalado en texto. En Pedro Antonio de Alarcón, *Diario de un testigo de la Guerra de África* (Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig Editores, 1859), 20. Colección particular, Guadalajara. Pág. 391

Fig 6.8 Anónimo, [José] Severini (grabado), [Francisco Javier] Ortego [y Vereda] (dibujo), “El general O’Donnell da la cruz de San Fernando al conde D’ Eu”. Grabado en madera intercalado en texto. En Pedro Antonio de Alarcón, *Diario de un testigo de la*

Guerra de África (Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig Editores, 1859), 137. Colección particular, Guadalajara. Pág. 392

Fig 6.9 Anónimo, [Bernardo] Rico (grabado), F. [Federico] Ruiz (dibujo), “Islas de Chíncha.- Carro y cargadores de guano,” *El Museo Universal*, 16 de octubre de 1864, 333. Colección particular, Madrid. Pág. 393

Fig 6.10 Anónimo, “Shooting the Guano,” en Anónimo, “The Chíncha Islands,” *The Illustrated London News*, 21 febrero 1863, 200. Lincoln Library, Allen County Public Library, Fort Wayne, Indiana/ American Libraries. Consultado el 31 de julio de 2017, <https://archive.org/details/illustratedlondov42lond> Pág. 394

Fig 6.11 [Henry de Witt Moulton, V. L. Richardson], [Panorama of the Town, North Island, Chíncha Islands, n. 4, en *Rays of Sunshine from South America*]. Copia fotográfica. American Museum of Natural History Library, Nueva York. Signatura: 311822. Pág. 395

Fig 6.12 Anónimo, [Bernardo] Rico (grabado), F. [Federico] Ruiz (dibujo), “Expedición al Pacífico.- Vista general de la Isla del Norte”. Grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 13 de noviembre de 1864, 364. Colección particular, Madrid. Pág. 396

Fig 6.13 Henry de Witt Moulton (negativo fotográfico), Alexander Gardner (positivo fotográfico), “View of the Town, North Island, Chíncha Islands”. Copia en papel albuminado sobre soporte secundario. En *Rays of Sunshine from South America* (Washington DC, Philp & Solomons, circa 1865). Library of Congress, Washington DC, signatura F3601 .G35 fol. FT MEADE. Consultado el 26 de junio de 2017, <https://lcn.loc.gov/44013000>. Pág. 397

Capítulo 7

Impresiones de un viaje por los Estados Unidos

Fig. 7.1. [Fotógrafo comercial anónimo], (fotografía), [Federico] Ruiz (dibujo), [Enrique] Laporta (grabado), *Hotel de la Quinta Avenida en Nueva York*. Antes de 1864

(fotografía), 1865 (grabado), grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 15 de enero de 1865, 20. Colección particular, Madrid. Pág. 399

Figs. 7.2. y 7.2 bis [Fotógrafo comercial anónimo], (fotografía), [Bernardo] Rico (grabado), *Calle de Broadway (Nueva York)*; [Fotógrafo comercial anónimo], (fotografía), [Marcelo] París (grabado), *Fuerte Lafayette en la entrada de Nueva York*. Antes de 1864 (fotografía), 1865 (grabado), grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 5 de febrero de 1865, 44. Colección particular, Madrid. Pág. 400

Fig. 7.3. [Rafael Castro y Ordóñez], (fotografía), [Bernardo] Rico (grabado), *La rueda del timón en la fragata "Triunfo" (de fotografía)*. 1864 (fotografía), 1865 (grabado), grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 5 de febrero de 1865, 45. Colección particular, Madrid. Pág. 401

Fig. 7.4. [Fotógrafo comercial anónimo], (fotografía), [Federico] Ruiz (dibujo), [Enrique] Laporta (grabado), *Templo protestante de la Gracia en Broadway*. Antes de 1864 (fotografía), 1865 (grabado), grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 19 de febrero de 1865, 61. Colección particular, Madrid. Pág. 402

Fig. 7.5. Rafael Castro y Ordóñez (dibujo), [Federico] Ruiz (dibujo), [Bernardo] Rico (grabado), *América del Norte.- Interior del puente colgante sobre el Niágara (dibujo remitido por el Señor Castro)*. 1864 (dibujo), 1865 (grabado), grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 19 de marzo de 1865, 93. Colección particular, Madrid. Pág. 403

Fig. 7.6. S. [Samuel] J. Mason Photographer (fotografía), 73.- *Entrance of Suspension Bridge*. Circa 1870, copia en papel albuminado sobre soporte secundario, estereoscopia. Colección Michael Brubaker, Asheville (Estados Unidos), TempoSenzaTempo.blogspot.com, mkbrbkr@gmail.com . Pág. 404

Fig. 7.7. Rafael Castro y Ordóñez (dibujo), [Marcelo] París (grabado), *América del Norte.- Niágara, puente colgante por el que pasa el ferro-carril (dibujo remitido por el Señor Castro)*. 1864 (dibujo), 1865 (grabado), grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 19 de marzo de 1865, 96. Colección particular, Madrid. Pág. 405

Fig. 7.8. Anónimo, *The International Suspension Bridge Co.* Antes de 1882, grabado en madera intercalado en texto. En: Thos. Holder, *A Complete Record of Niagara Falls and Vicinaje* (Niagara Falls: Thos. Holder, 1882). Colección particular, Nueva York. Pág. 406

Fig. 7.9 [Rafael Castro y Ordóñez] (dibujo), F[ederico] Ruiz (dibujo), [Antonio] Manchón (grabado), *Parque Central, bajada al lago (Nueva York)*. 1864 (dibujo), 1865 (grabado), grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 23 de abril de 1865, 133. Colección particular, Madrid. Pág. 407

Fig. 7.10 Rafael Castro y Ordóñez (dibujo), F[ederico] Ruiz (dibujo), [José] Severini (grabado), *Central Park Nevado (Nueva York)- Dibujo remitido por el Sr Castro*. 1864 (dibujo), 1865 (grabado), grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 5 marzo 1865, 76. Colección particular, Madrid. Pág. 408

Capítulo 8

Muerte de Rafael Castro y Exposición del Pacífico en el Jardín Botánico de Madrid

Fig. 8.1 *Patio de San Justo, Cementerio de la Sacramental de los Santos Justo y Pastor*, Madrid, 2018. Fotografía de la autora. Pág. 410

Fig. 8.2 *Patio de San Justo, Cementerio de la Sacramental de los Santos Justo y Pastor*, Madrid, 2018. Fotografía de la autora. Pág. 411

Fig. 8.3 F[ederico] Ruiz (dibujo), [Bernardo] Rico (grabado), *Jardín Botánico.- Entrada a la Exposición Científica del Pacífico*. 1866 (dibujo), grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 7 de octubre de 1866, 316. Colección particular, Madrid. Pág. 412

Fig. 8.4 [Fernando Miranda?] (dibujo), [Tomás Carlos] Capuz (grabado), *Exposición de objetos del Pacífico de 1866: vista interior tomada desde el ángulo derecho de entrada*. 1866, grabado en madera intercalado en texto. En Juan Álvarez-Guerra Castellanos, *Revista de la Exposición de Objetos Traídos del Pacífico en 1866* (Madrid: La Caza,

1866), 15. Biblioteca Nacional, Alcalá de Henares, Madrid. Pág. 413

Fig. 8.5 F[ederico] R[uiz] (dibujo), [Bernardo] Rico (grabado), *Varios objetos de la Expedición Científica del Pacífico*. 1866 (dibujo), grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 28 de octubre de 1866, 340. Colección particular, Madrid. Pág. 414

Fig. 8.6 F[ederico] R[uiz] (dibujo), [Bernardo] Rico (grabado), *Varios objetos de la Expedición Científica del Pacífico*. 1866 (dibujo), grabado en madera intercalado en texto. *El Museo Universal*, 21 de octubre de 1866, 333. Colección particular, Madrid. Pág. 415

Fig. 8.7 Manuel Almagro, *Breve Descripción de los viajes hechos en América por la Comisión enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años de 1862 a 1866 acompañada de dos mapas y de la enumeración de las colecciones que forman la exposición pública, por Manuel Almagro* (Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra), 1866. Portadilla. Colección particular, Guadalajara. Fotografía de la autora. Pág. 416

Fig. 8.8 Manuel Almagro, *Breve Descripción de los viajes hechos en América por la Comisión enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años de 1862 a 1866 acompañada de dos mapas y de la enumeración de las colecciones que forman la exposición pública, por Manuel Almagro* (Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra), 1866. Mapa 1. Colección particular, Guadalajara. Fotografía de la autora. Pág. 417

Fig. 8.9 Manuel Almagro, *Breve Descripción de los viajes hechos en América por la Comisión enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años de 1862 a 1866 acompañada de dos mapas y de la enumeración de las colecciones que forman la exposición pública, por Manuel Almagro* (Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra), 1866. Mapa 2. Colección particular, Guadalajara. Fotografía de la autora. Pág. 418

Capítulo 1

Biografía de un artista



Fig. 1.1 Anónimo, *Retrato de Rafael Castro y Ordóñez*. [Circa 1860], copia en papel albuminado sobre *carte de visite*. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 1.2 *Domicilio de Rafael Castro, calle de la Sal 2 y 4, Madrid (derecha, tercer piso). Circa 2003, fotografía de la autora*



Fig. 1.3 *Sepulcro de los condes de Mérito (vista parcial), convento de San Pedro Mártir, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, Toledo. Cortesía de la Universidad de Castilla-La Mancha. 2018, fotografía de la autora*



Fig. 1.4 *Sepulcro de los condes de Mérito, detalle del grafito de Rafael de Castro, convento de San Pedro Mártir, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, Toledo. Cortesía de la Universidad de Castilla-La Mancha. 2018, fotografía de la autora*

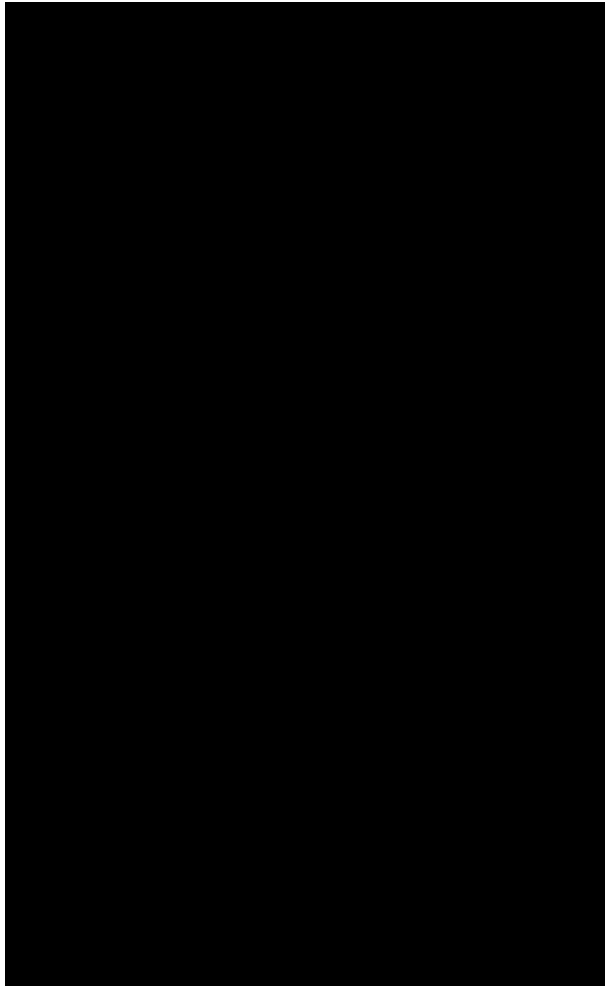


Fig. 1.5 Anónimo. *Castro, fotógrafo en la Expedición al Pacífico y pintor*. [Circa 1857]. Colección Castellano, Biblioteca Nacional, Madrid



Fig. 1.6 Manuel Castellano, *Alonso I, rey de Asturias*. Óleo. Museo del Prado, Madrid



Fig. 1.7 Rafael Castro y Ordóñez, *Retrato de la familia de Juan Isern y Batlló* (recto). 1863, copia en papel albuminado sobre *carte de visite*. Cortesía de la familia Rodríguez Veiga Isern, Madrid

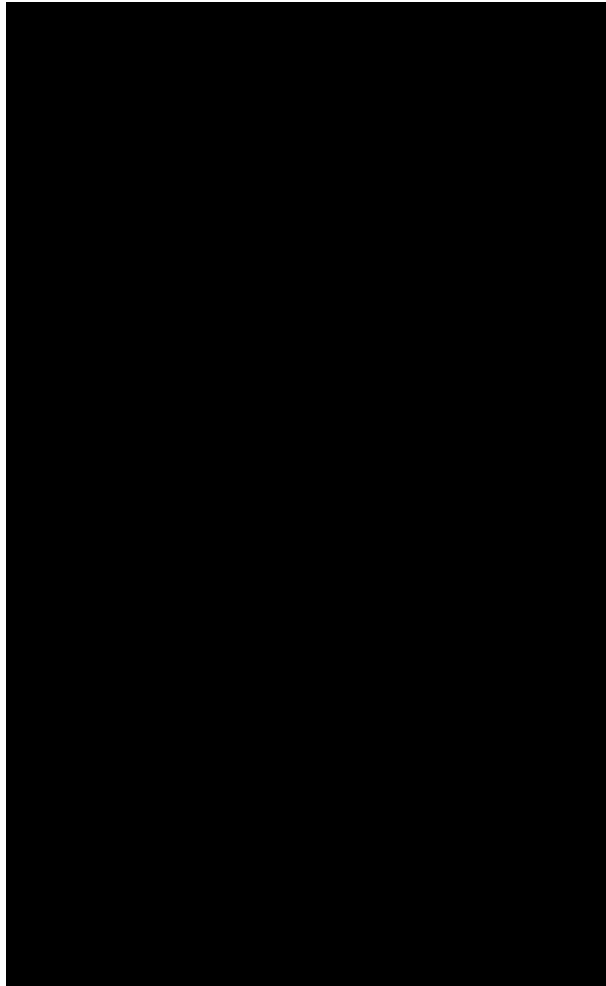


Fig. 1.8 Rafael Castro y Ordóñez,
Galería de los Contemporáneos,
Retrato de Emilio Castelar. Circa
1862, copia en papel albuminado
sobre *carte de visite*. Archivo de la
Fundación Lázaro Galdiano,
Madrid

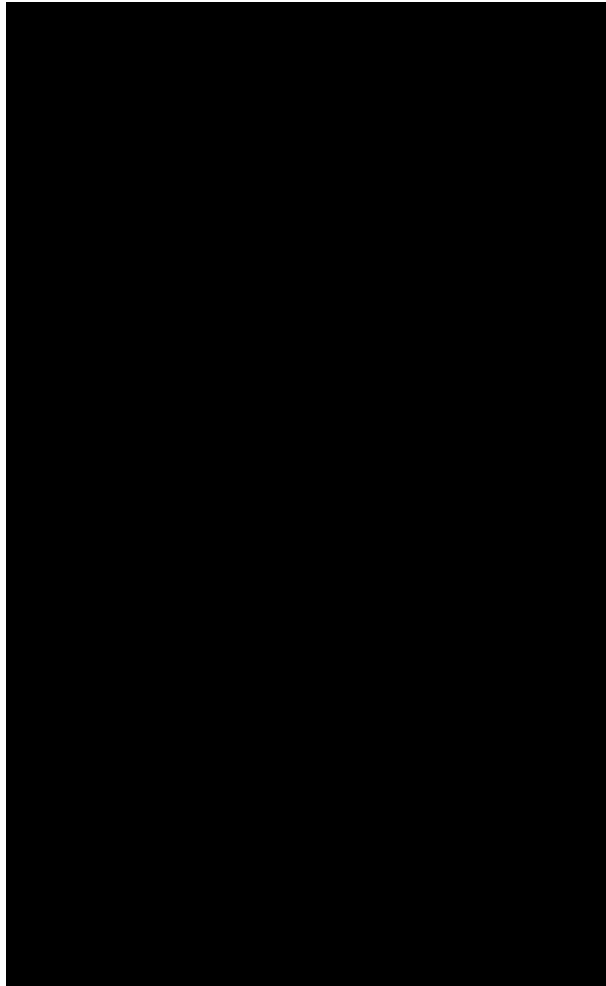


Fig. 1.9 Rafael Castro y Ordóñez,
[Retrato de un hombre
desconocido]. *Circa* 1862, copia en
papel albuminado sobre *carte de
visite*. Biblioteca Nacional, Madrid

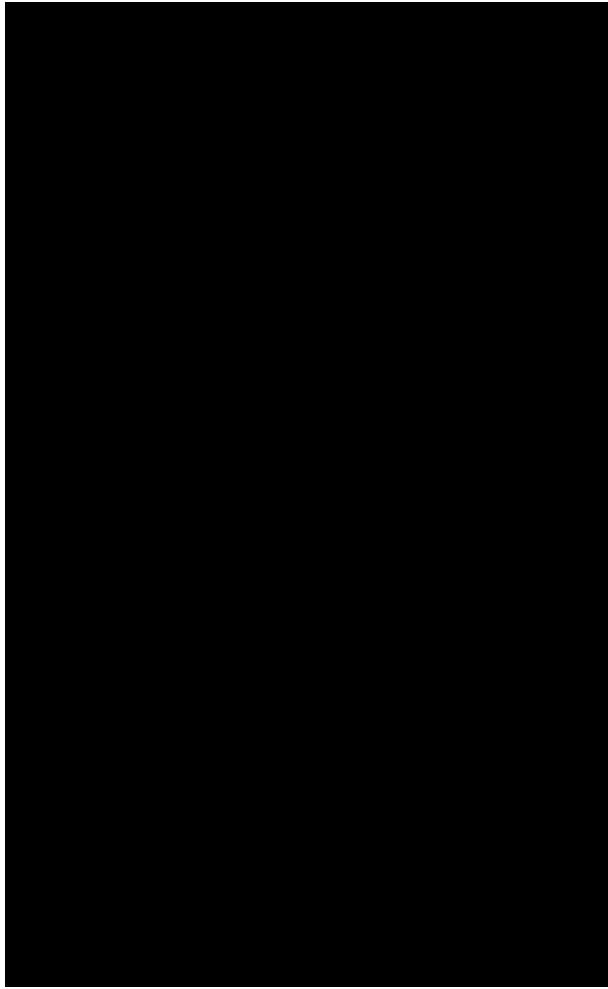


Fig. 1.10 Rafael Castro y Ordóñez,
Galería de los Contemporáneos,
Retrato de Emilio Castelar. Circa
1862, copia en papel albuminado
sobre *carte de visite*. Archivo de la
Fundación Lázaro Galdiano,
Madrid

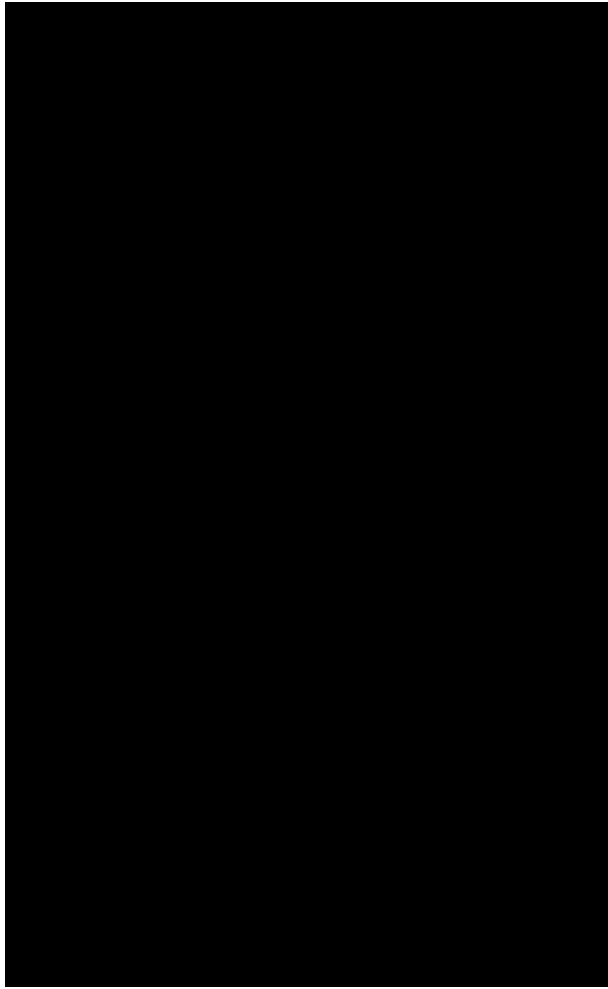


Fig. 1.11 A. A. Disdéri, *Galerie des Contemporaines, Sir Robert Peel*. 1862. Biblioteca Nacional, Madrid

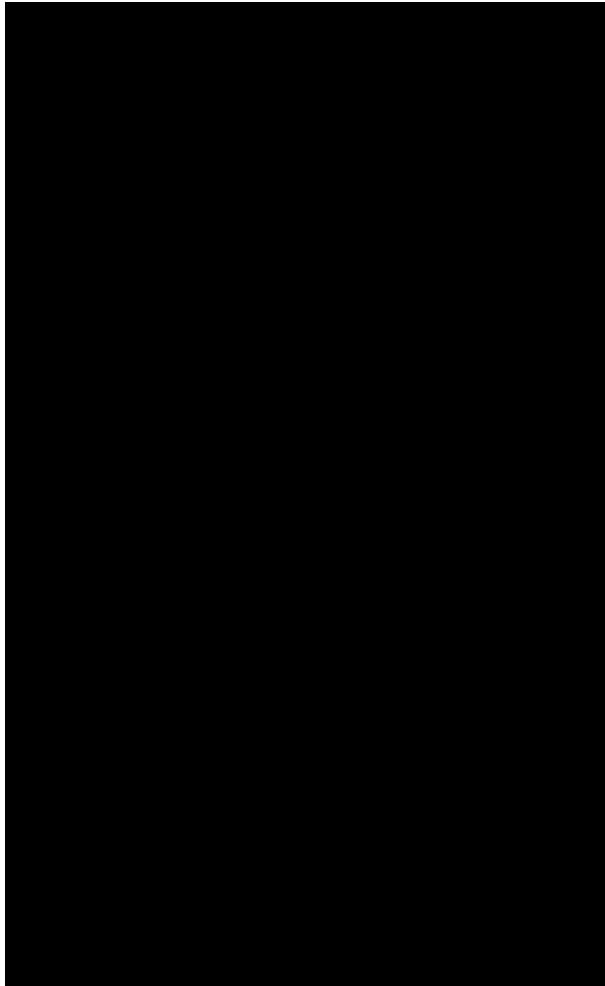


Fig. 1.12 Rafael Castro y Ordóñez,
Galería de los Contemporáneos,
Retrato de Emilio Castelar (verso).
*Circa 1862, formato *carte de**
visite. Archivo de la Fundación
Lázaro Galdiano, Madrid



Fig. 1.13 Rafael Castro y Ordóñez, *Galería de los Contemporáneos*, *Retrato de Ponciano Ponzano*. Circa 1862, copia en papel albuminado sobre *carte de visite*. Álbum Mariano Pescador, Colección Luis Alfonso Mesa, Barbastro

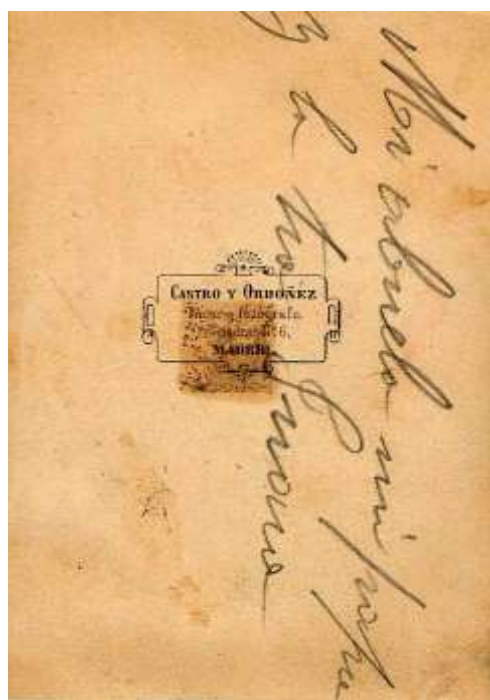


Fig. 1.14 Rafael Castro y Ordóñez, *Retrato de la familia de Juan Isern y Batlló* (verso). 1863, formato *carte de visite*. Cortesía de la familia Rodríguez Veiga Isern, Madrid



Fig. 1.15 *Edificio donde se encontraba el estudio de Rafael Castro y Ordóñez, calle Preciados, 6, Madrid (izquierda centro). 2015, fotografía de la autora*

Capítulo 2

La organización de la Expedición Científica del Pacífico



Fig. 2.1 Anónimo,
Expedicionarios. 1862. ©CSIC,
Museo Nacional de Ciencias
Naturales, Madrid



Fig. 2.2 Rafael Castro [y Charles Clifford?], *Rua de Alcala en Madrid*. 1862, copia en papel albuminado. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro



Fig. 2.3 Rafael Castro [y Charles Clifford?], *Fonte de Cibeles em Madrid*. 1862, copia en papel albuminado. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro



Fig. 2.4 Rafael Castro [y Charles Clifford?], *Alameda de Cádiz* [Iglesia del Carmen]. 1862, copia en papel albuminado. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro



Fig. 2.5 Rafael Castro [y Charles Clifford?], *Alameda de Cádiz*. 1862, copia en papel albuminado. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro



Fig. 2.6 Rafael Castro [y Charles Clifford?], *Aduana de Cádiz*. 1862, copia en papel albuminado. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro



Fig. 2.7 Rafael Castro [y Charles Clifford?], *Praça de São João em Cádiz*. 1862, copia en papel albuminado. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro



Fig. 2.8 Charles Clifford, *Alameda e Iglesia del Carmen, Cádiz*. [Finales de septiembre de 1862], copia en papel albuminado. Göteborgs konstmuseum, Göteborg



Fig. 2.9 Charles Clifford, *Muralla del mar y Castillo de Montjuich, Barcelona*. [1860], copia en papel albuminado. Göteborgs konstmuseum, Göteborg

Capítulo 3

La expedición y sus antecedentes



Fig. 3.1 Jules Itier, *Panorama de Canton*. 1844, daguerrotipo. Musée français de la Photographie/ Conseil général de l'Essonne, Benoît Chain, Bièvres



Fig. 3.2 Jules Itier, *Porte de la Grande Pagode de la ville chinoise à Macao*. 1844, daguerrotypo. Musée français de la Photographie/ Conseil général de l'Essonne, Benoît Chain, Bièvres



Fig. 3.3 Jules Itier, *Group pris dans une rue de Canton*. 1844, daguerrotypy. Musée français de la Photographie/ Conseil général de l'Essonne, Benoît Chain, Bièvres



Fig. 3.4 Jules Itier, *Vue prise de Macao*. 1844, daguerrotypo. Musée français de la Photographie/ Conseil général de l'Essonne, Benoît Chain, Bièvres



Fig. 3.5 Jules Itier, *Vue renversée de la Praia Grande à Macao*. 1844, daguerrotipo. Musée français de la Photographie/ Conseil général de l'Essonne, Benoît Chain, Bièvres



Fig. 3.6 Jules Itier, *La maison de campagne de Pan-ssé-tchen*. 1844, daguerrotypo. Musée français de la Photographie/ Conseil général de l'Essonne, Benoît Chain, Bièvres



Fig. 3.7 John Mix Stanley, *Oregon City on the Willamette River*. Circa 1850-1852, óleo sobre lienzo. Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, Texas

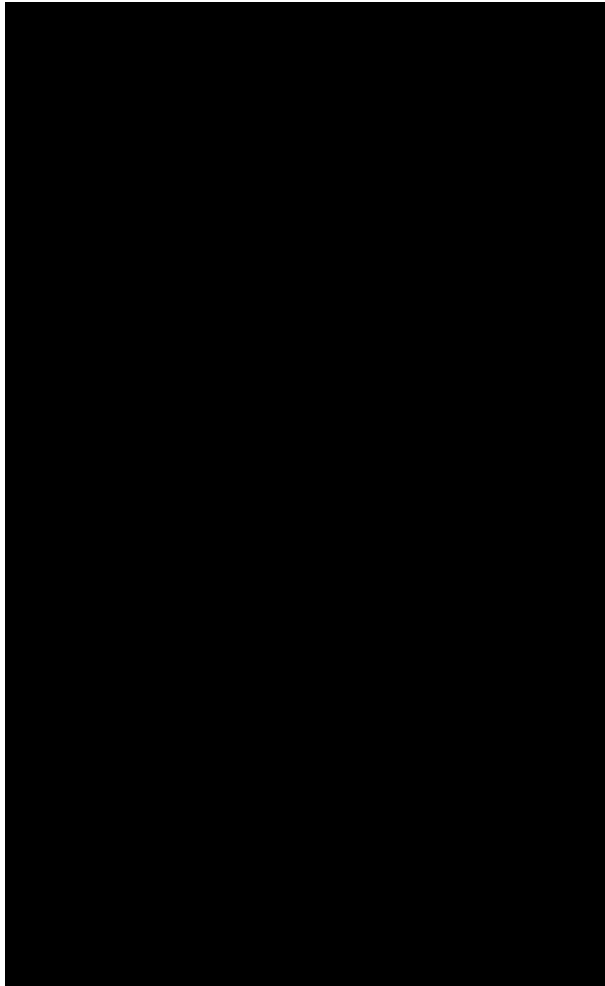


Fig. 3.8 John Mix Stanley (dibujo), Sarony, Major & Knapp, Nueva York (litografía), *Pike Lake*. Circa 1855. Collection of the Tucson Museum of Art, Arizona (donación de Owen Williams)

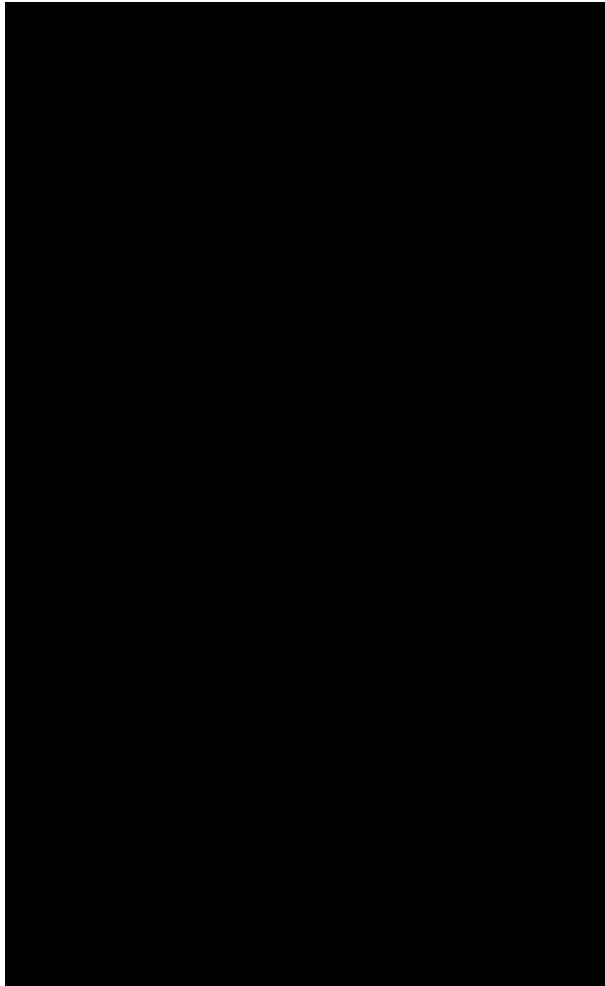


Fig. 3.9 John Mix Stanley (dibujo),
Sarony, Major & Knapp, Nueva
York (litografía), *Milk River near
Juction of Missouri. Circa 1855.*
Collection of the Tucson Museum
of Art, Arizona (donación de Owen
Williams)

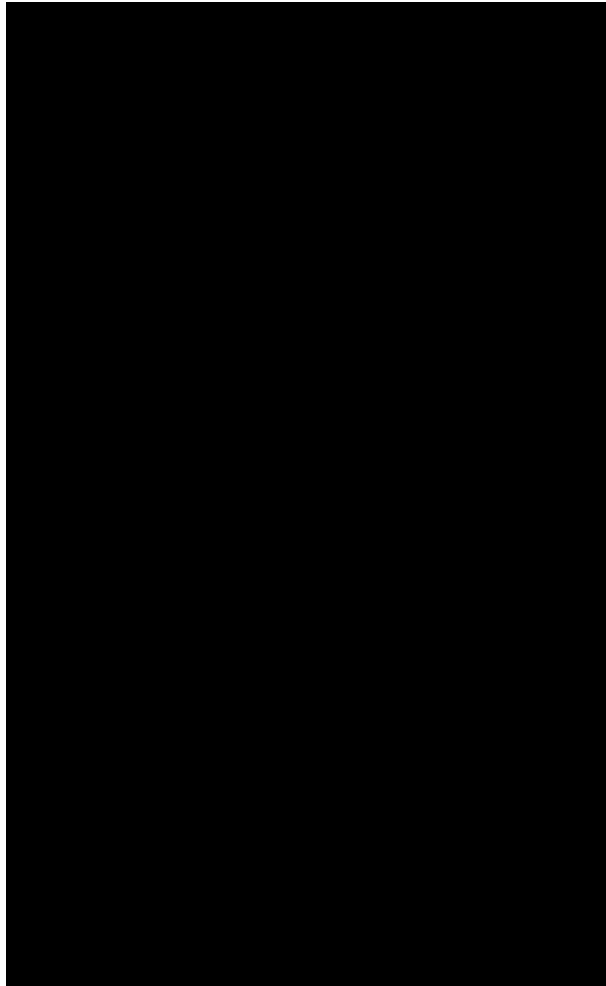


Fig. 3.10 John Mix Stanley (dibujo), Sarony, Major & Knapp, Nueva York (litografía), *Lieut. Crovers Despatch.- Return of Governor Stevens to Fort Benton. Circa 1855*. Collection of the Tucson Museum of Art, Arizona (donación de Owen Williams)



Fig. 3.11 John Mix Stanley (dibujo), Sarony, Major & Knapp, Nueva York (litografía), *Approach to Cadottes Pass. Circa 1855*. Collection of the Tucson Museum of Art, Arizona (donación de Owen Williams)

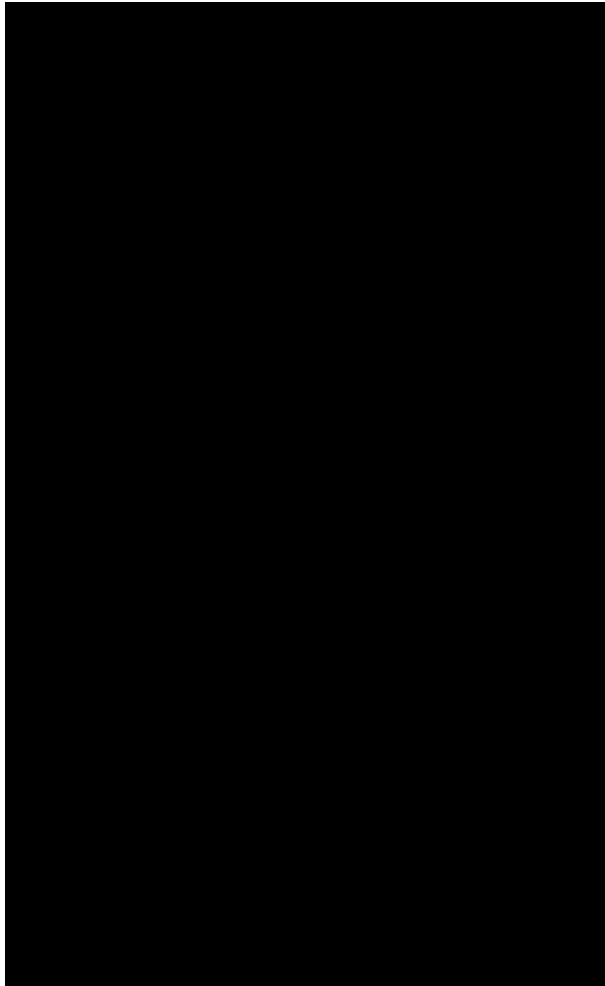


Fig. 3.12 John Mix Stanley (dibujo), Sarony, Major & Knapp, Nueva York (litografía), *Columbia River.-Junction of Des Chutes. Circa 1855*. Collection of the Tucson Museum of Art, Arizona (donación de Owen Williams)

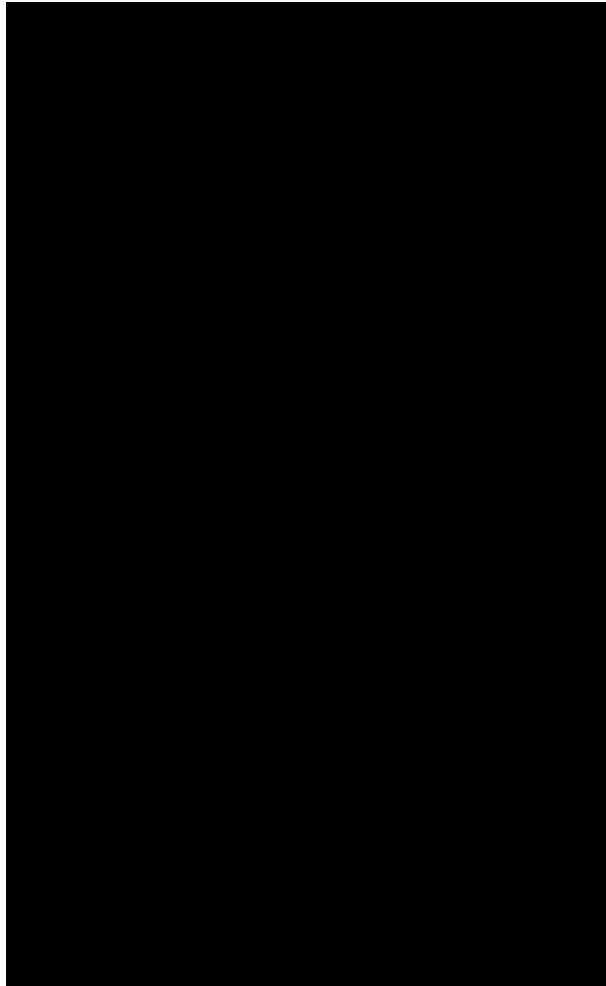


Fig. 3.13 William Heine, [Ilustración de marinero izando la bandera de los Estados Unidos, Chapter I]. 1852-1854. En: M. C. Perry, G. Jones, L. Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), v. I, p. 75. Colección MBLWHOI Library

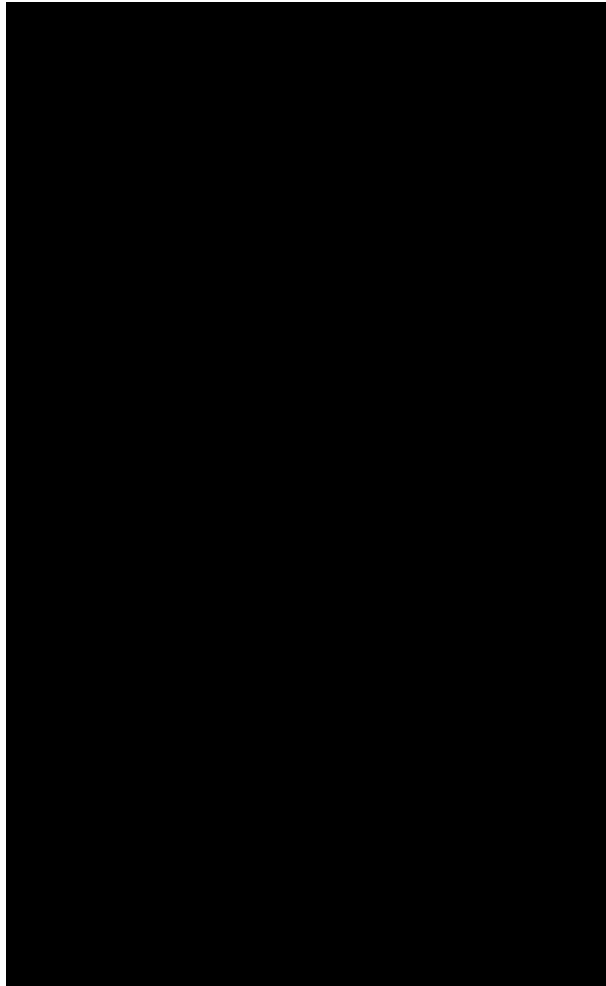


Fig. 3.14 Anónimo, W. R. Hitchcock, Philadelphia (litografía), *Heterornis Sericea*. 1852-1854, 1856. En: M.C. Perry, G. Jones, L. Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), v. II, p. 238B. Colección MBLWHOI Library

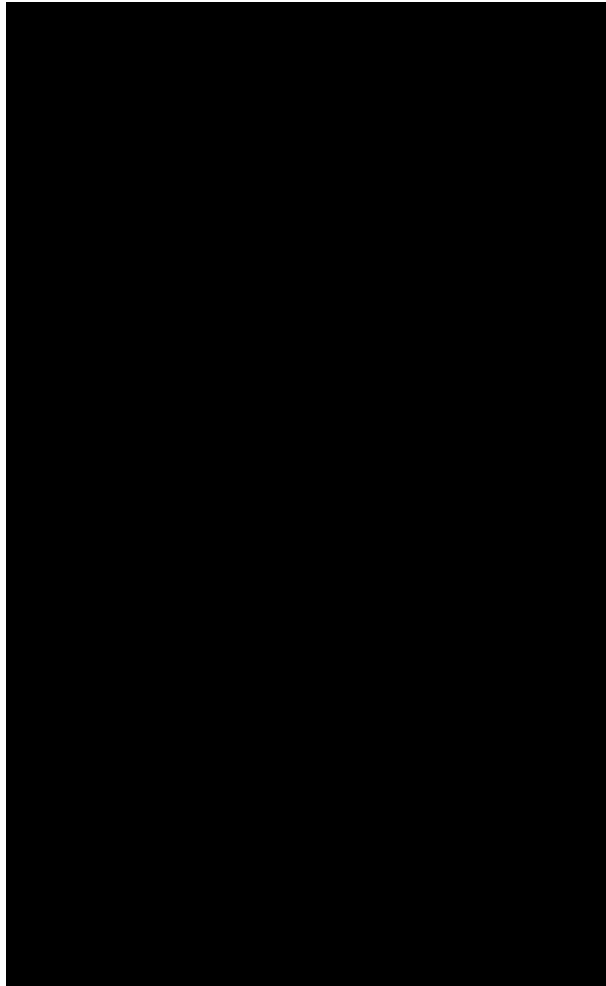


Fig. 3.15 Sin identificar, *Delivering of the American Presents at Yokohama*. 1852-1854, 1856. En: M. C. Perry, G. Jones, L. Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), v. I, p. 356B. Colección MBLWHOI Library

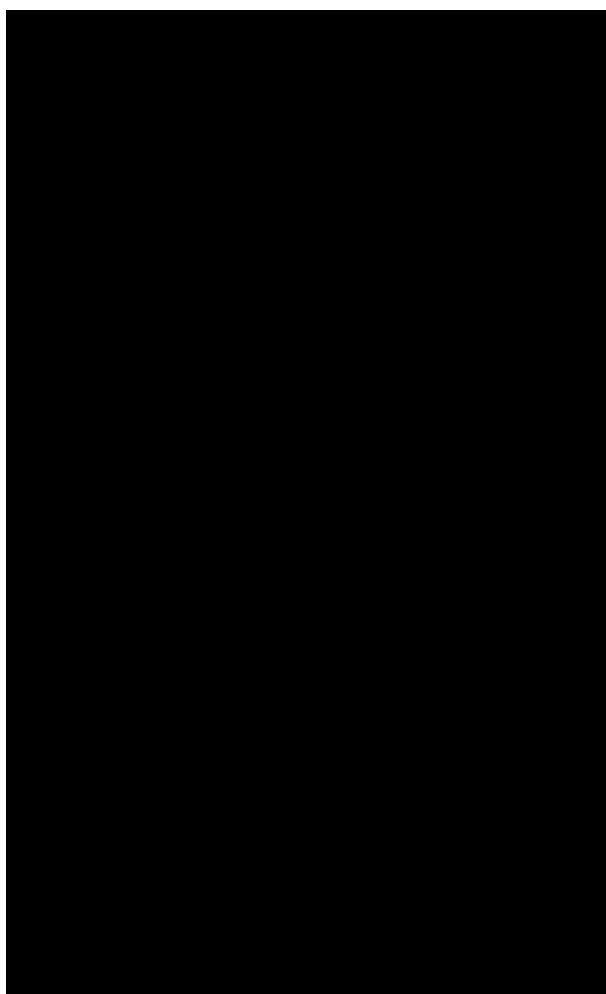


Fig. 3.16 Eliphalet Brown (daguerrotipo), T. Sinclairs Lith. Philadelphia (litografía), *Chief Interpreter Moryamo Yenoski and Tako Juro*. 1852-1854, 1856. En: M. C. Perry, G. Jones, L. Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), v. I, p. 348B. Colección MBLWHOI Library

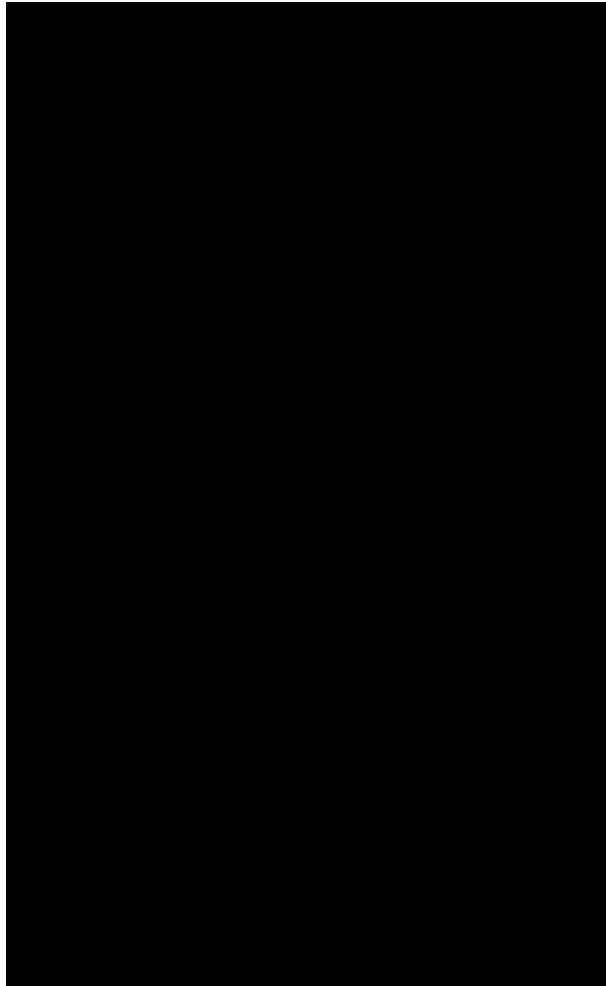


Fig. 3.17 Eliphalet Brown (daguerrotipo), P. Kramer (dibujo?), P. S. Duval & Co., Philadelphia (litografía), *Japanese Woman from Simoda*. 1852-1854, 1856. En: M. C. Perry, G. Jones, L. Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), v. I, p. 418B. Colección MBLWHOI Library

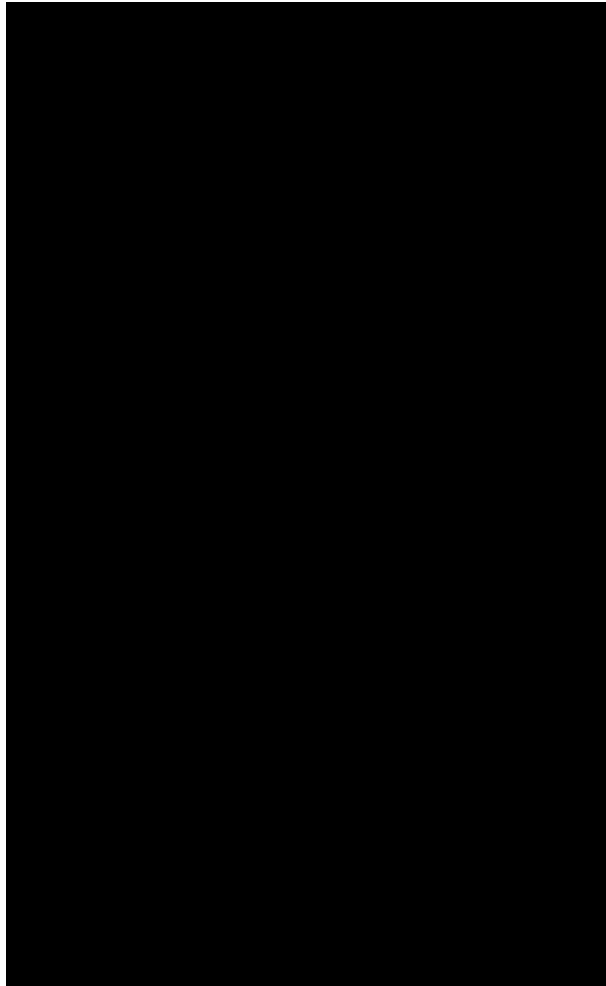


Fig. 3.18 Eliphalet Brown (daguerrotipo), William Heine (dibujo), Ackerman Lith. New York (litografía), *Lew Chew Costumes Middle Class*. 1852-1854, 1856. En: M. C. Perry, G. Jones, L. Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), v. I, p. 226B. Colección MBLWHOI Library



Fig. 3.19 Eliphalet Brown (daguerrotipo), P. Kramer (dibujo?), P.S. Duval & Co., Philadelphia (litografía), *Buddhist Priest at Simoda*. 1852-1854, 1856. En: M. C. Perry, G. Jones, L. Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), v. I, p. 408E. Colección MBLWHOI Library

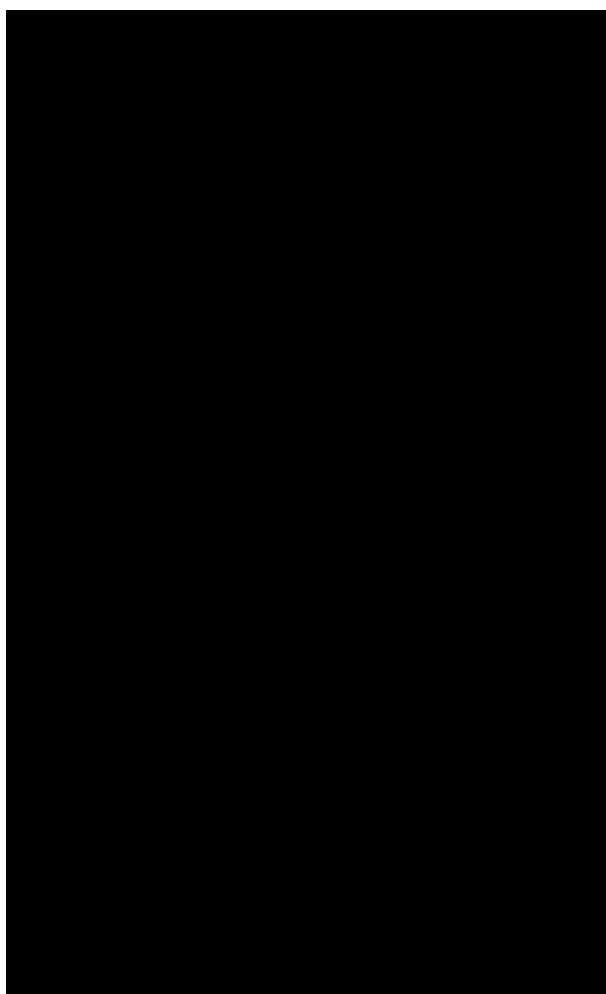


Fig. 3.20 William Heine (dibujo), P.S. Duval & Co., Philadelphia (litografía), *Macao from Penha Hill*. 1852-1854, 1856. En: M. C. Perry, G. Jones, L. Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), v. I, p. 298B. Colección MBLWHOI Library

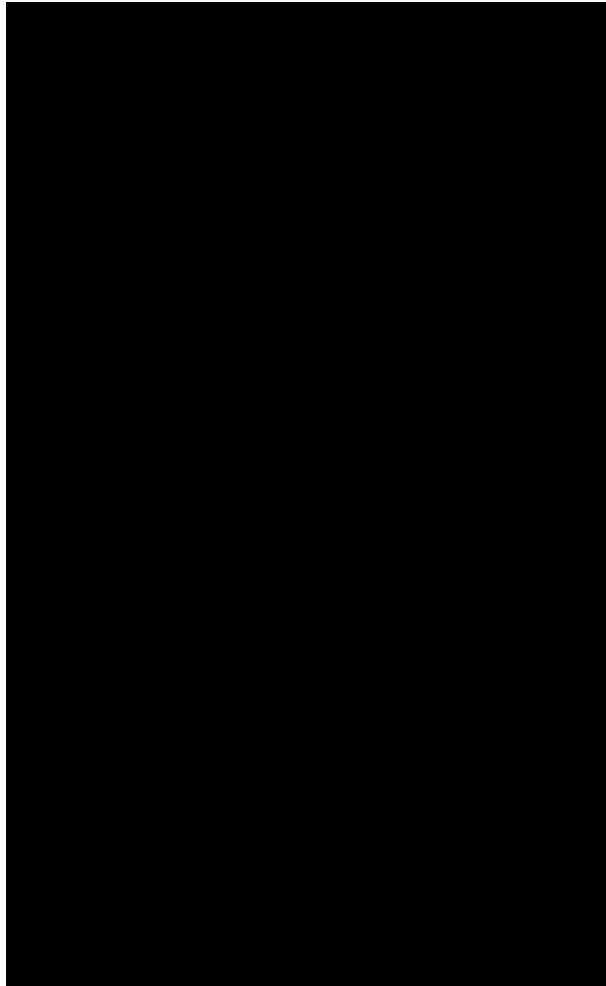


Fig. 3.21 William Heine (dibujo), P.S. Duval & Co., Philadelphia (litografía), *Jesuit Convent, Macao*. 1852-1854, 1856. En: M. C. Perry, G. Jones, L. Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), v. I, p. 300B. Colección MBLWHOI Library

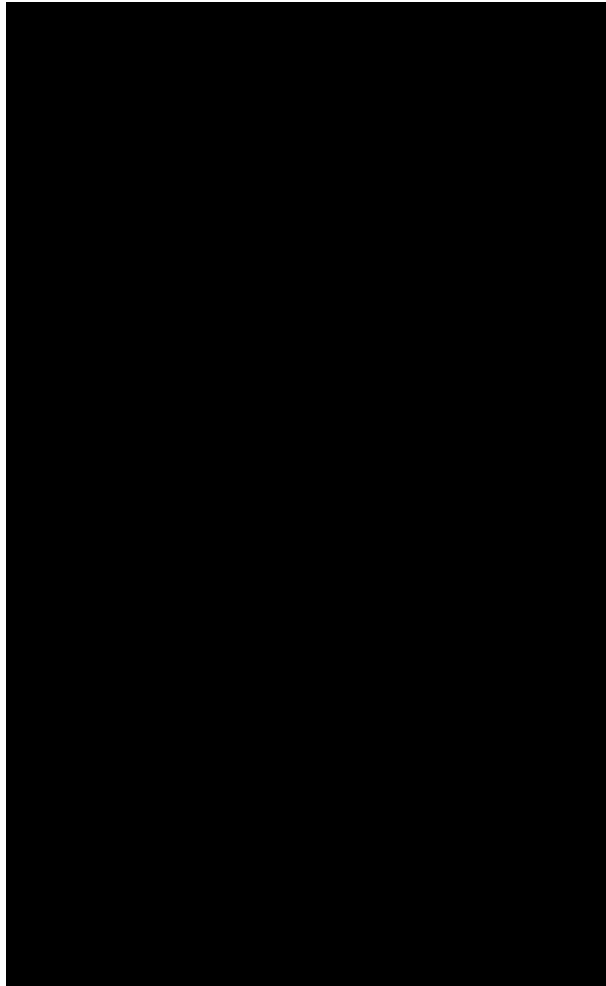


Fig. 3.22 William Heine (dibujo), T. Sinclairs Lith., Philadelphia (litografía), *Reception at the Castle of Shui*. 1852-1854, 1856. En: M. C. Perry, G. Jones, L. Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), v. I, p. 190B. Colección MBLWHOI Library

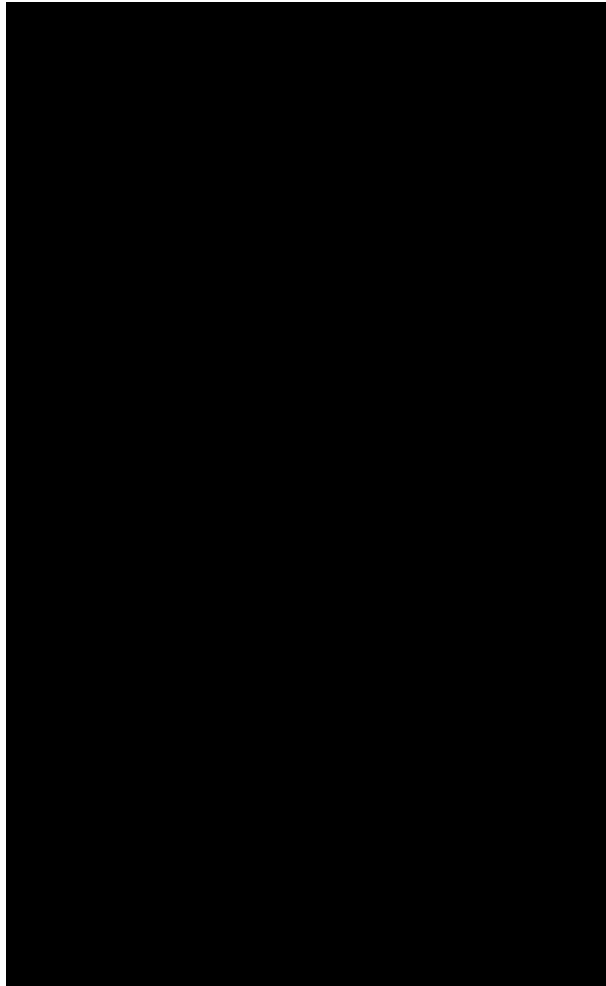


Fig. 3.23 Sin identificar, *Temple at Tumai, Lew Chew*. 1852-1854, 1856. En: M. C. Perry, G. Jones, L. Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), v. I, p. 194B. Colección MBLWHOI Library

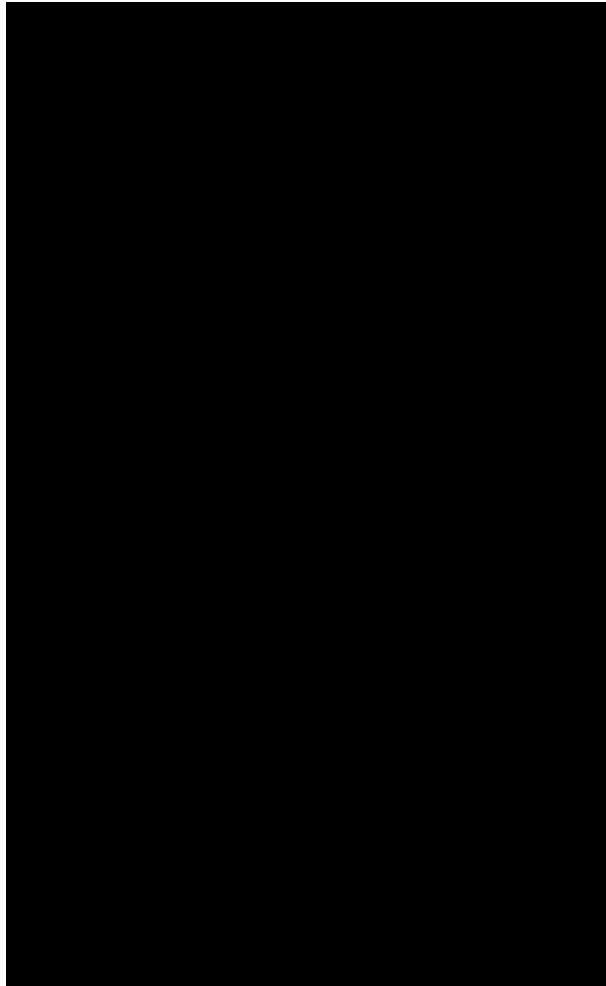


Fig. 3.24 William Heine, *Street and Entrance to Chief Temple at Simoda*. 1852-1854. En: M. C. Perry, G. Jones, L. Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), v. I, p. 403. Colección MBLWHOI Library

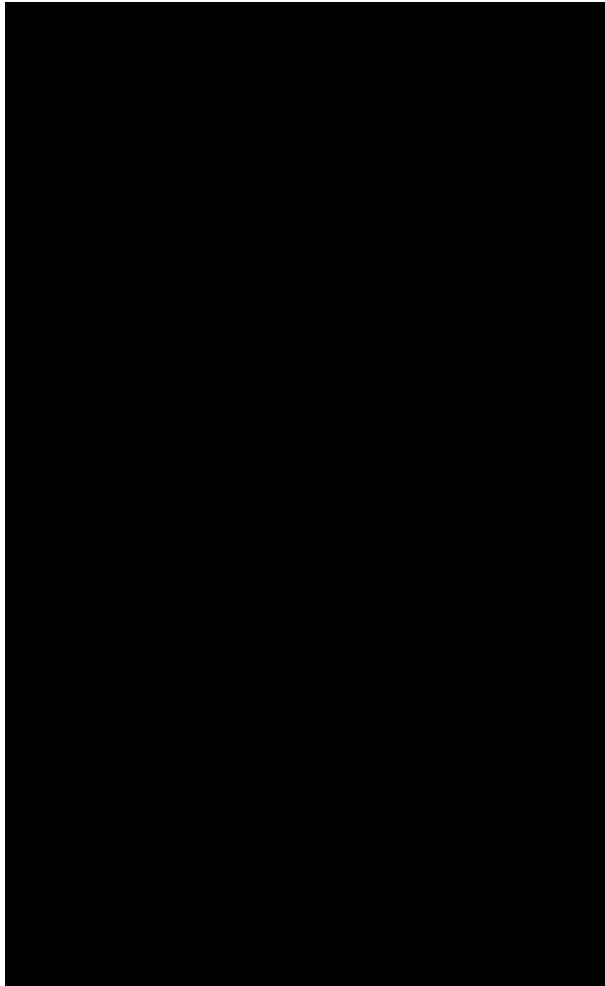


Fig. 3.25 William Heine (dibujo), Sarony & Co., New York (litografía), *Mariners Temple at Simoda*. 1852-1854, 1856. En: M. C. Perry, G. Jones, L. Lilly, *Narrative of the Expedition of An American Squadron to the China Seas and Japan* (Washington, D.C., Beverly Tucker Printer, 1856), v. I, p. 410E. Colección MBLWHOI Library

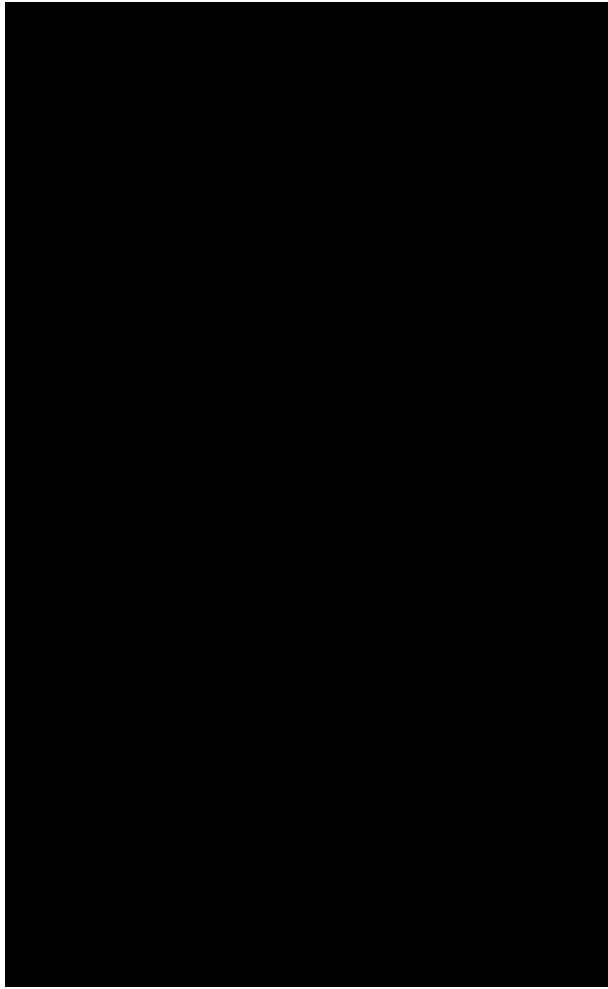


Fig. 3.26 Humphrey Lloyd Hime,
Jane L'Adamar. 1858, copia en
papel salado. National Gallery of
Canada, Ottawa

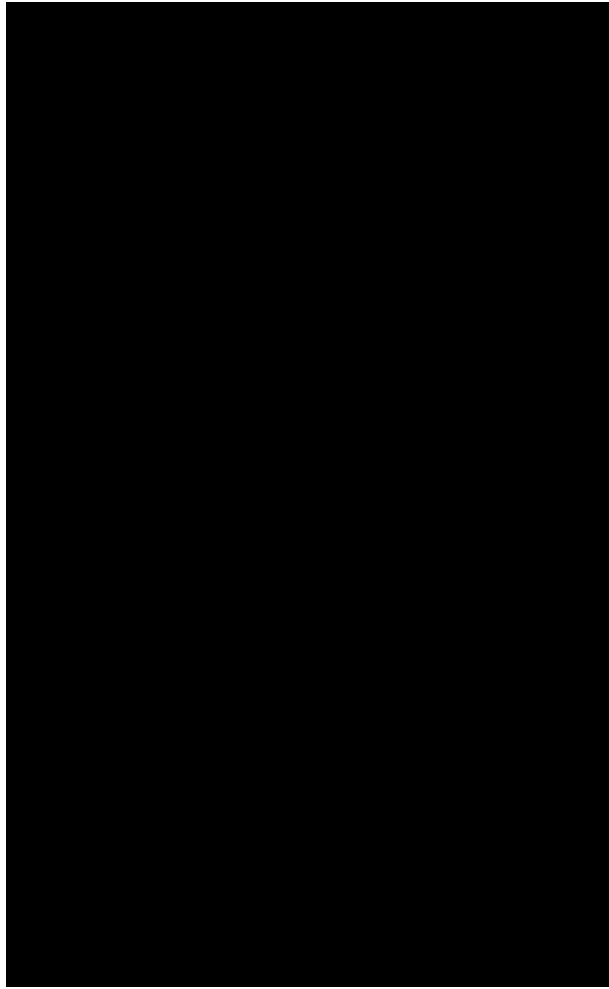


Fig. 3.27 Humphrey Lloyd Hime,
*John McKay, A Plains Cree Half-
Breed*. 1858, copia en papel
albuminado. National Gallery of
Canada, Ottawa



Fig. 3.28 John Wilson, *Landleute/Country People at Omori*. 1860, estereografía. Ministerium der Auswärtigen Angelegenheiten, Berlín



Fig. 3.29 Carl Bismarck, *Temple Lantern at Honmonji, Ikegami*. 1860, copia en papel a la sal [?] a partir de negativo al colodión húmedo. Ministerium der Auswärtigen Angelegenheiten, Berlín



Fig. 3.30 [August Sachtler?],
[Actores de teatro japonés],
[Después de 1860], copia en papel
a la sal [?] a partir de negativo al
colodión húmedo. Nagasaki
University Library

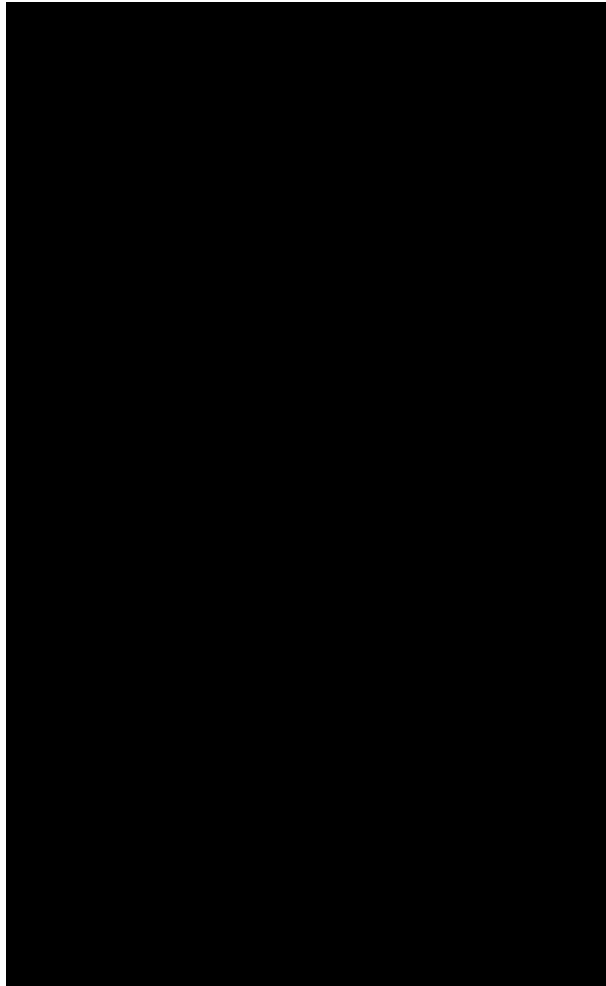


Fig. 3.31 Thomas Moran, *Great Hot Springs of Gardiner's River*. 1872, acuarela sobre papel. Gilcrease Museum, Tulsa, Oklahoma



Fig. 3.32 Thomas Moran (dibujo), Prams American Chromo (cromolitografía), *Hot Springs of Gardiner's River, Yellowstone National Park*. Circa 1876. En: F. V. Hayden, *The Yellowstone National Park and the Mountain Regions* (Boston: L. Prang and Company, 1876). Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska (obsequio de Gail y Michael Yanney, Lisa y Bill Roskens)

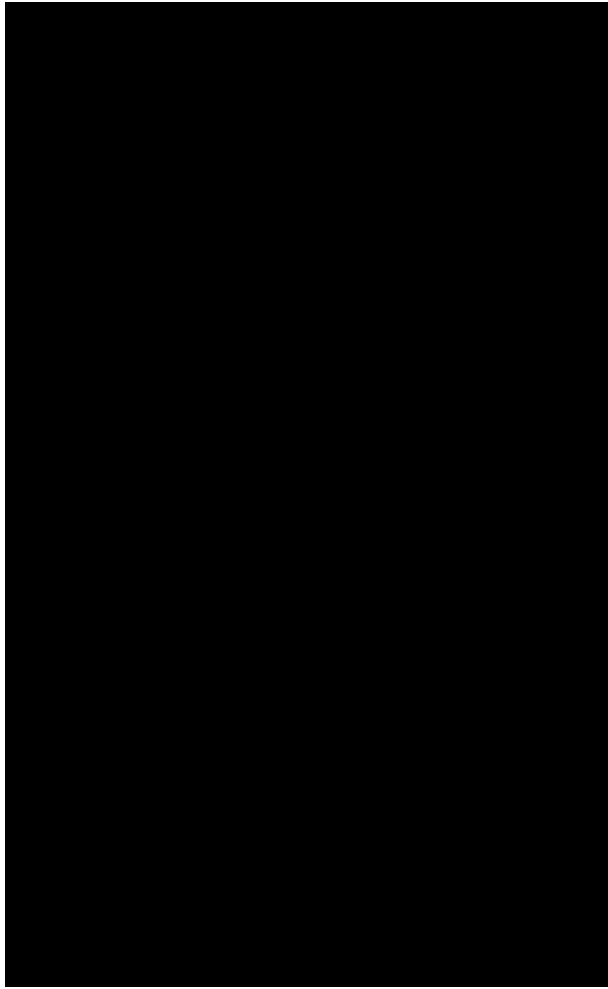


Fig. 3.33 Frederick Hodgeson/
Corporal C. Newbold [?], *Tongman
Seaman*. *Circa* 1874, colodión
seco. National Library of New
Zealand



Fig. 3.34 [Joseph Selleny?], [Preparations for the Voyage]. Grabado en madera. En: K. R. von Scherzer, A. von Humboldt, B. F. von Wüllerstorff-Urbair, *Narrative of the Circumnavigation of the Globe by the Austrian Frigate "Novara"* (London: Saunders, Otley, 1861-63), v. I, s. p. Colección particular, Madrid

Hooker, Sir Charles Lyell, General Sabine, Admiral Smyth, Admiral Fitzroy, Professor Robert Owen, Professor Phillips, Professor Bell, Professor W. A. Ramsay, Professor Goodair, of Edinburgh, W. J. Hamilton, Esq., Charles Darwin, Esq., L. Horner, Esq., James Yates, Esq., B. Davis, Esq., &c., &c. From the United States of North America, we received most valuable communications from Commander M. F. Maury, National Observatory, Washington, D.C.—Captain Rodgers, and others.

Letters of introduction were received from Germany, and particularly from England, to influential parties and societies in a variety of places abroad, amongst which were many warm and friendly recommendations from the English Government and Admiralty, as well as the Directors of the then East India Company, to various administrative authorities in the British Colonies.

The frigate *Novara* was laid up in the arsenal of Pola, where all requisite steps were taken to complete her outfit, and



Fig. 3.35 [Joseph Selleny?], [Interior de la Fragata *Novara* en forma de laboratorio flotante]. Grabado en madera. En: K. R. von Scherzer, A. von Humboldt, B. F. von Wüllerstorff-Urbair, *Narrative of the Circumnavigation of the Globe by the Austrian Frigate "Novara"* (London: Saunders, Otley, 1861-63), v. I, p. 4. Colección particular, Madrid



Fig. 3.36 [Joseph Selleny?], [Madeira]. Grabado en madera. En: K. R. von Scherzer, A. von Humboldt, B. F. von Wüllerstorff-Urbair, *Narrative of the Circumnavigation of the Globe by the Austrian Frigate "Novara"* (London: Saunders, Otley, 1861-63), v. I, p. 58. Colección particular, Madrid

language, are published at Funchal. The first newspaper ever published there was the *Patriota Funchalense*, the first number of which appeared on the 2nd of June, 1821.

The public buildings offer little to attract notice; the



churches are insignificant, and even the cathedral, a building in the Basilica style, is in no way remarkable otherwise than by the

Fig. 3.37 [Joseph Selleny?], [Public Buildings]. Grabado en madera. En: K. R. von Scherzer, A. von Humboldt, B. F. von Wüllerstorff-Urbair, *Narrative of the Circumnavigation of the Globe by the Austrian Frigate "Novara"* (London: Saunders, Otley, 1861-63) v. I, p. 95. Colección particular, Madrid

be obtained in all its beauty, is the terrace in front of the church of Nossa Senhora de Monte, situated 1965 feet above the level of the sea, on a ridge of the Arrabaltao mountain, reached in less than an hour by one or other of the existing conveyances; these are either horses, or hammocks and sedan-chairs, or sledges, covered with tasteful canopies, and drawn by a couple of small oxen.



Though a vehicle, reminding one so strongly of a northern winter, appears rather odd in a climate such as that of Madeira, yet its practicality and convenience is very soon perceived, when comfortably sliding away over the smooth stones of Funchal. Wheel carriages, such as used in Europe, are unknown here.

But he who has bodily strength and health enough to be able to wander through the interior of the island, will find spots which command landscapes by far more grand and sublime than that seen from Nossa Senhora de Monte. Cape

11

Fig. 3.38 [Joseph Selleny?], [Means of Transport for Travellers]. Grabado en madera. En: K. R. von Scherzer, A. von Humboldt, B. F. von Wüllerstorff-Urbair, *Narrative of the Circumnavigation of the Globe by the Austrian Frigate "Novara"* (London: Saunders, Otley, 1861-63) v. I, p. 97. Colección particular, Madrid

its character to the grandeur or magnitude of its trees; the peculiar charm of the landscape arises more from grasses, ferns, shrubs, and different kinds of moss, all of which grow so rank and luxuriant, that the rocks, chasms, and abysses overgrown with them, appear like so many swelling cushions, or as if laid with soft velvet carpets in all directions. The different shades of green indicate the characteristics of successive zones of vegetation. Through the lower parts of the valleys run the beds of those mountain waters which, though nearly dried up in the summer, swell in the winter into torrents. Along these are scattered the straw-thatched huts of the natives, surrounded by vineyards and fields planted with rye, barley, potatoes, yams, and in the lower parts with single bananas.

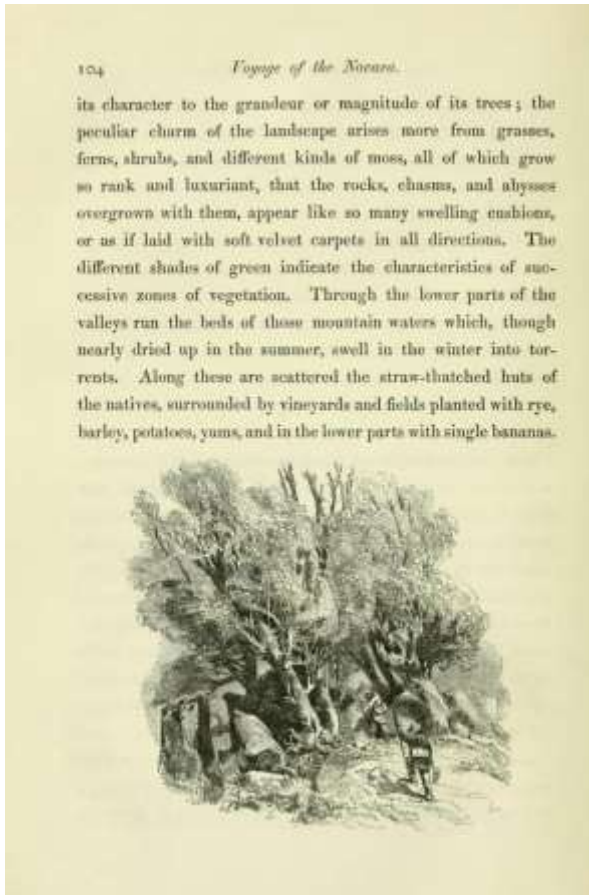


Fig. 3.39 [Joseph Selleny?], [Paisaje vegetal de Madeira]. Grabado en madera. En: K. R. von Scherzer, A. von Humboldt, B. F. von Wüllerstorff-Urbair, *Narrative of the Circumnavigation of the Globe by the Austrian Frigate "Novara"* (London: Saunders, Otley, 1861-63) v. I, p. 104. Colección particular, Madrid

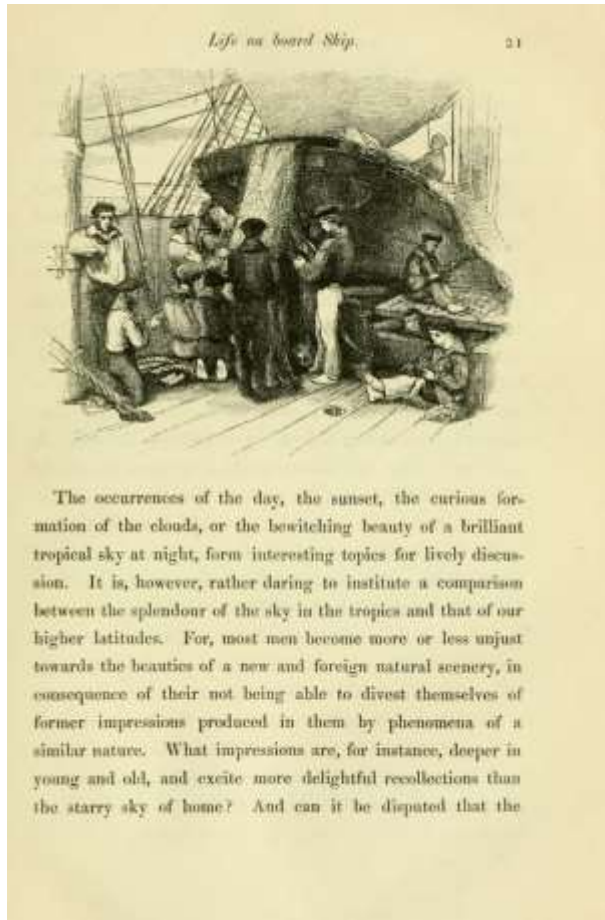


Fig. 3.40 [Joseph Selleny?], [Life on Board Ship]. Grabado en madera. En: K. R. von Scherzer, A. von Humboldt, B. F. von Wüllerstorff-Urbair, *Narrative of the Circumnavigation of the Globe by the Austrian Frigate "Novara"* (London: Saunders, Otley, 1861-63), v. I, p. 21. Colección particular, Madrid

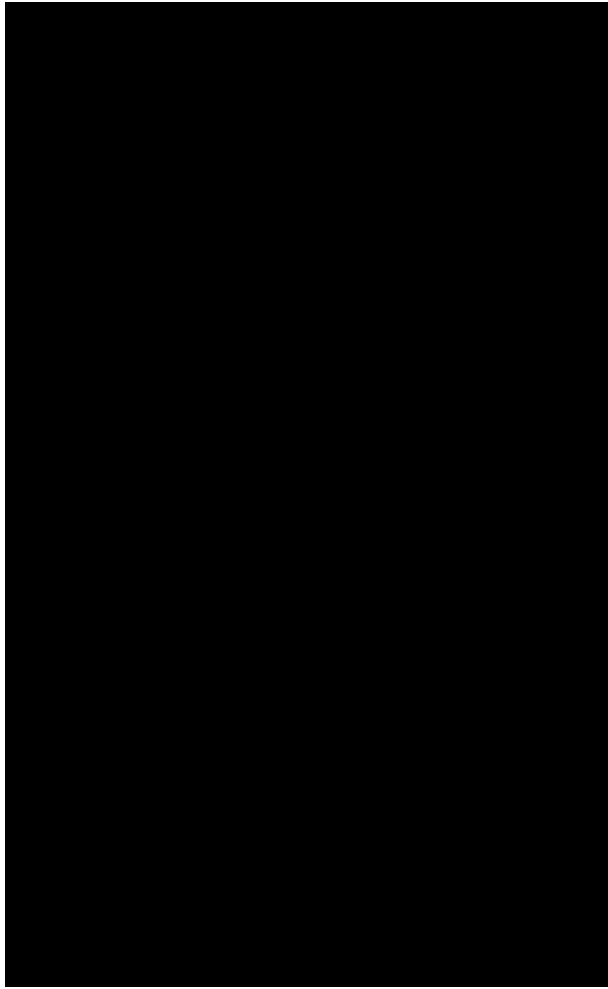


Fig. 3.41 Joseph Selleny, *Study of Chinese Figures*. 1858, acuarela sobre papel. Belvedere, Viena

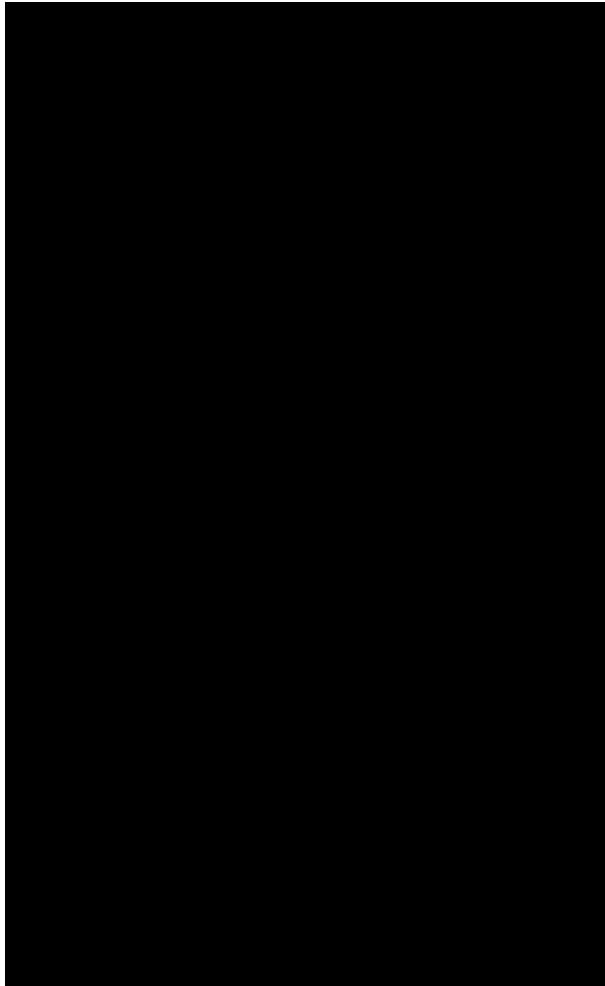


Fig. 3.42 Joseph Selleny, *House of the Roankiddy Chief on the Island of Puinipet (Ponape), Caroline Islands*. 1858, acuarela sobre papel. Belvedere, Viena

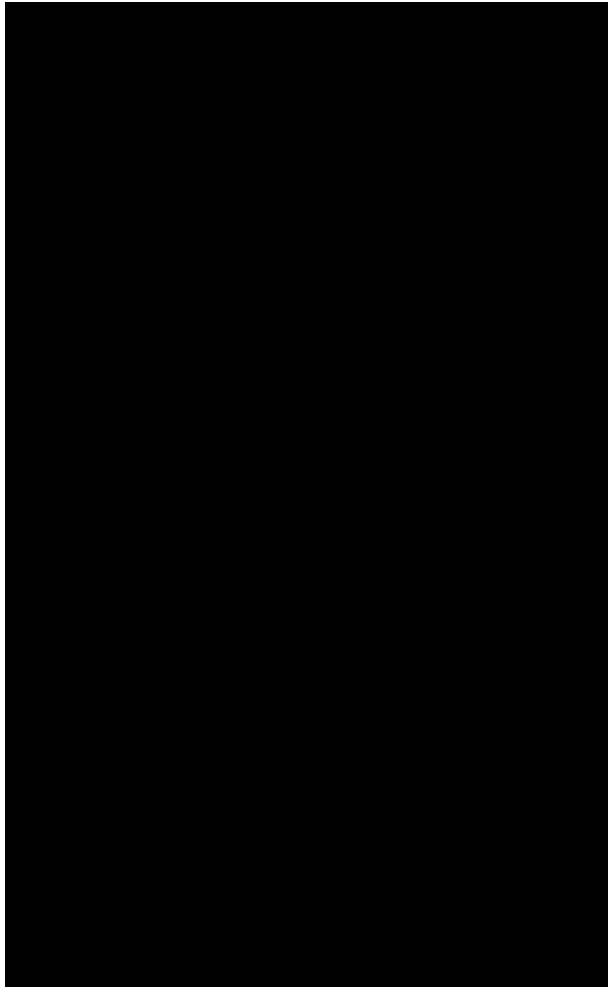


Fig. 3.43 Joseph Selleny, *Native of New Caledonia*. 1859, acuarela sobre papel. Belvedere, Viena

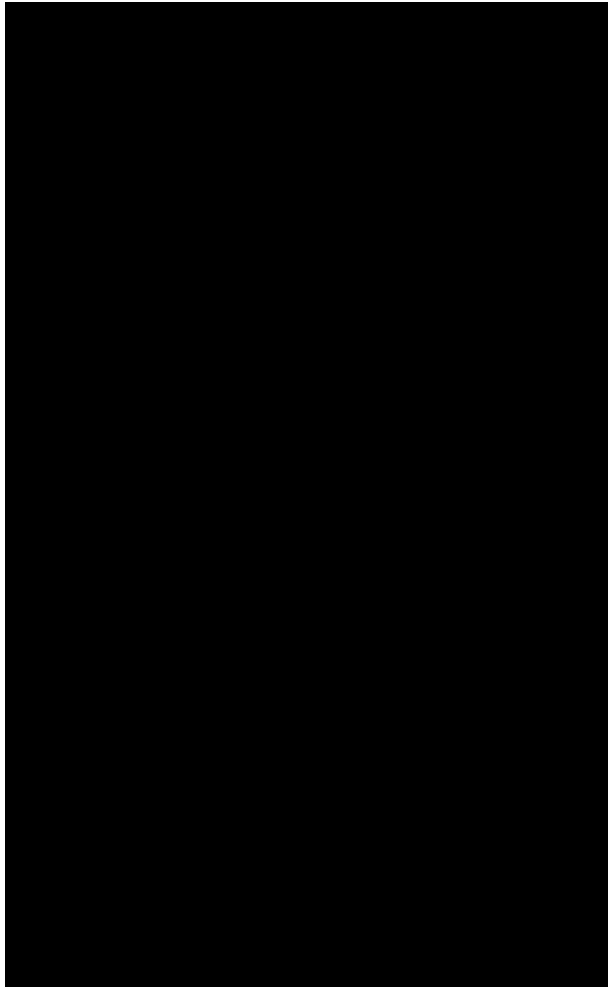


Fig. 3.44 Joseph Selleny, *Chinese*.
Acuarela sobre papel. Belvedere,
Viena

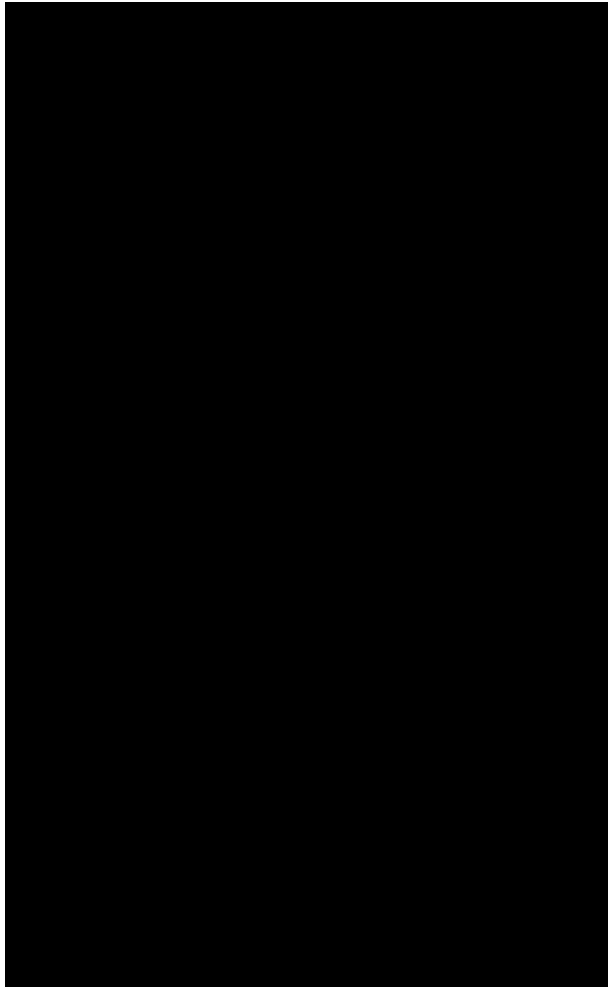


Fig. 3.45 Joseph Selleny, *Vista de la Plaza de Armas de Santiago* [de Chile]. Museo Histórico Nacional, Chile



Fig. 3.46. Charles Clifford, *Alcántara, Extremadura, Puente Romano*. Copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo. Göteborgs Konstmuseum

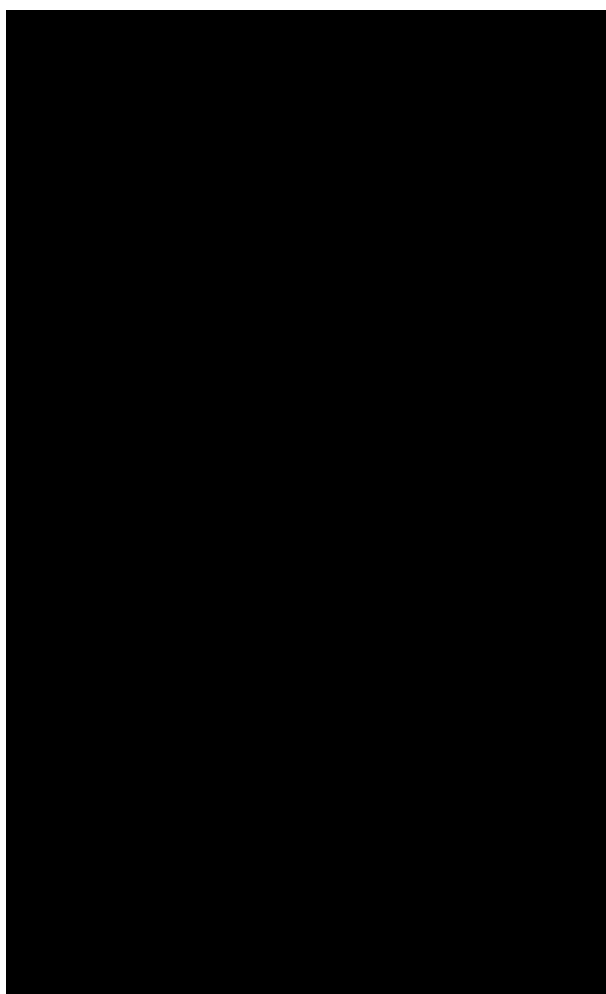


Fig. 3.47 [Valeriano Domínguez]
Becquer dirigido por [Jenaro]
Pérez Villaamil (dibujo), Bayot
(litografía), *Ladrones en una venta*.
En: *España Artística y
Monumental* (París: Alberto
Hauser, 1842-1850 (Imprenta de
Fain y Thunot, 1844)), v. I, p. 48B.
Colección de la Biblioteca Digital
de Castilla y León

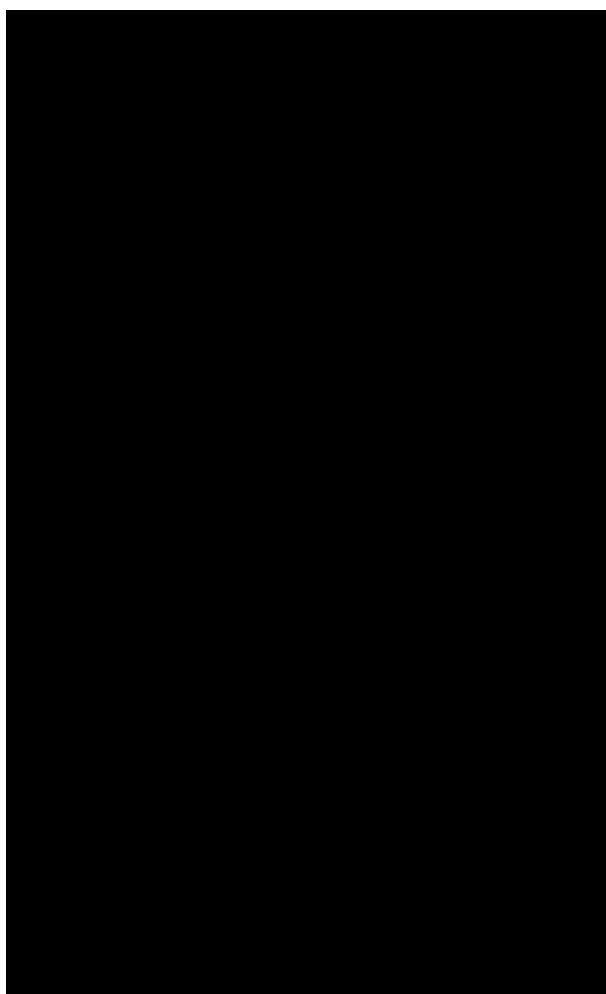


Fig. 3.48 [Jenaro] Pérez Villaamil (dibujo), Guesdon Lith. (litografía), *Sepulcros en el Monasterio de Oña*. En: *España Artística y Monumental* (París: Alberto Hauser, 1842-1850 (Imprenta de Fain y Thunot, 1844)), v. II, p. 29B. Colección de la Biblioteca Digital de Castilla y León

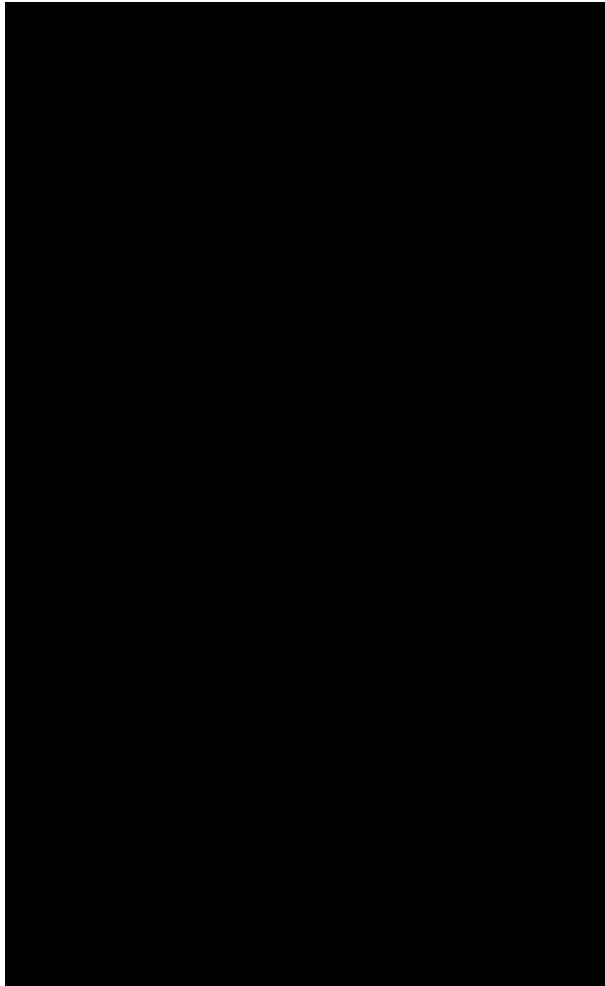


Fig. 3.49 [Jenaro] Pérez Villaamil (dibujo), Jacottet Lith. (litografía), *Desfiladero de Pancorvo*. En: *España Artística y Monumental* (París: Alberto Hauser, 1842-1850 (Imprenta de Fain y Thunot, 1844)), v. II, p. 48B. Colección de la Biblioteca Digital de Castilla y León

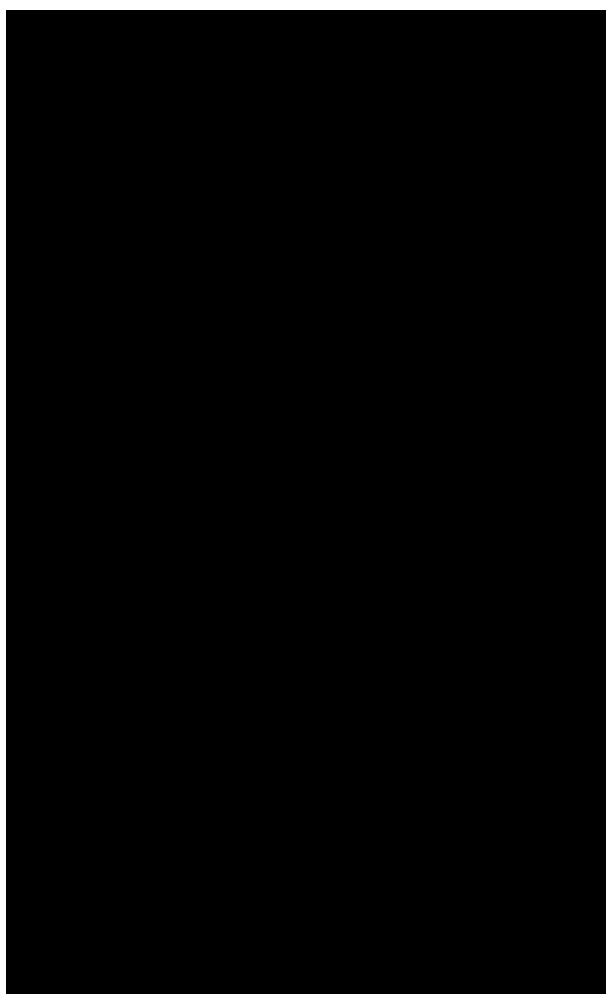


Fig. 3.50 F. [Francisco]J. [Javier] Parcerisa (dibujo), S. Ysla (litografía), *Casa consistorial interina, calle de la Rúa*. Antes de 1863. En: F. J. Parcerisa, P. Piferrer, *Recuerdos y Bellezas de España* (Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1839-1865), t. X, p. 328B. Colección de la Biblioteca Digital de Castilla y León



Fig. 3.51 F. [Francisco]J. [Javier] Parcerisa (dibujo), S. Ysla (litografía), *Claustros de la Catedral de Segovia*. Antes de 1863. En: F. J. Parcerisa, P. Piferrer, *Recuerdos y bellezas de España* (Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1839-1865), v. X, p. 460B. Colección de la Biblioteca Digital de Castilla y León

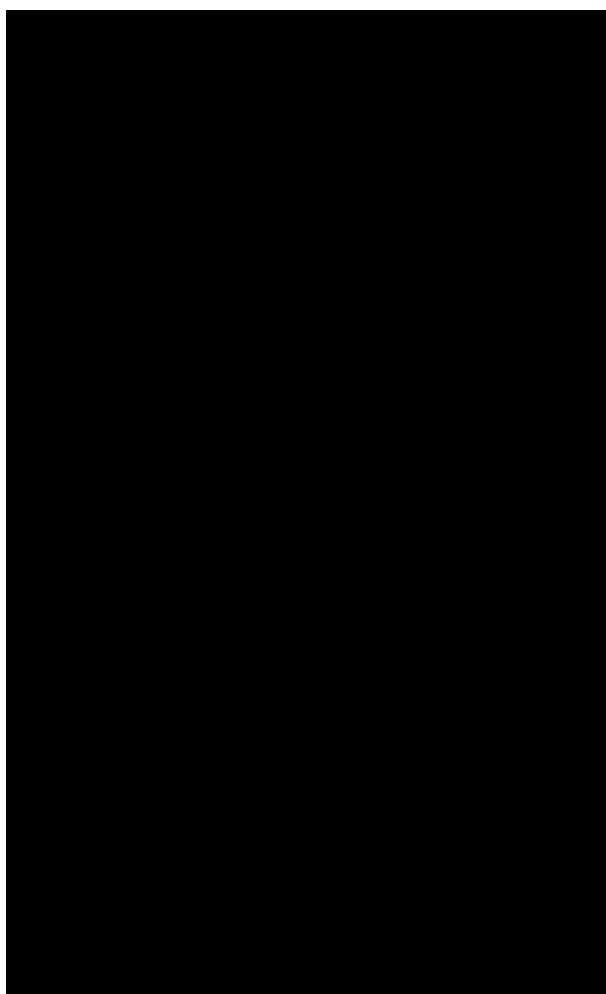


Fig. 3.52 F. [Francisco] J. [Javier] Parcerisa (dibujo), S. Ysla (litografía), *Yglesia [sic] de las Angustias de Valladolid*. Antes de 1863. En: F. J. Parcerisa, P. Piferrer, *Recuerdos y bellezas de España* (Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1839-1865), v. IX, p. 112B. Colección de la Biblioteca Digital de Castilla y León



Fig. 3.53 Charles Clifford, *Claustros de la catedral de Zaragoza*. Copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo [?]. Göteborgs Konstmuseum

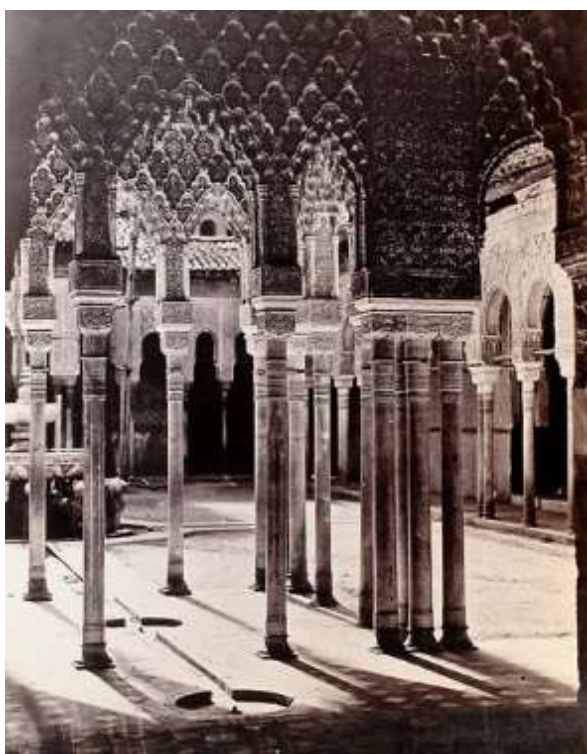


Fig. 3.54 Charles Clifford, *Entrada en el Patio de los Leones de la Alhambra*. Copia en papel albuminado a partir de negativo al colodión húmedo [?]. Göteborgs Konstmuseum

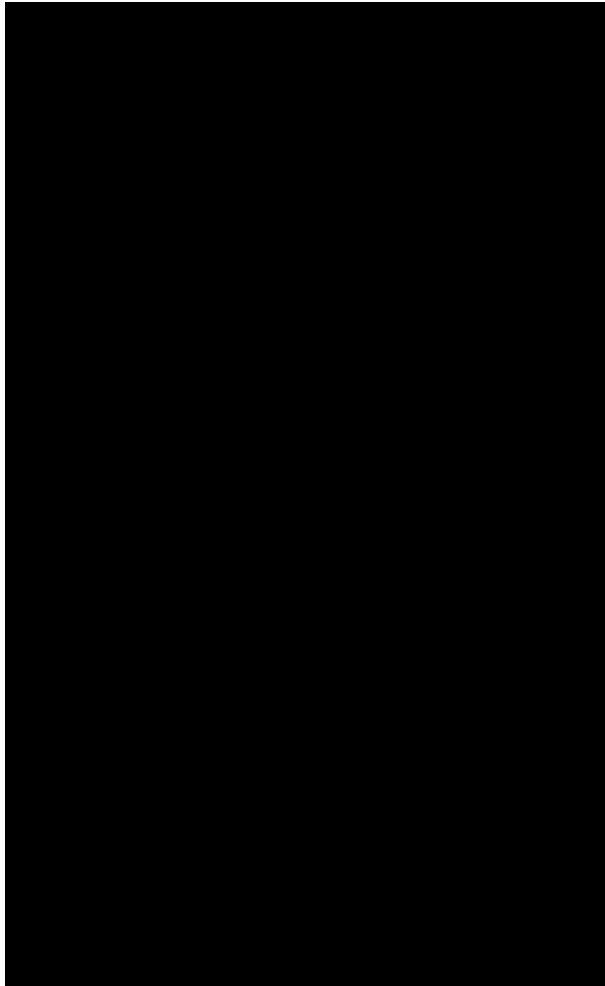


Fig. 3.55 Ligier? (dibujo), *Pita de una altura extraordinaria*. 1806-1820. En: A. Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne* (París: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), t. II. Colección de la Biblioteca Digital de Castilla y León

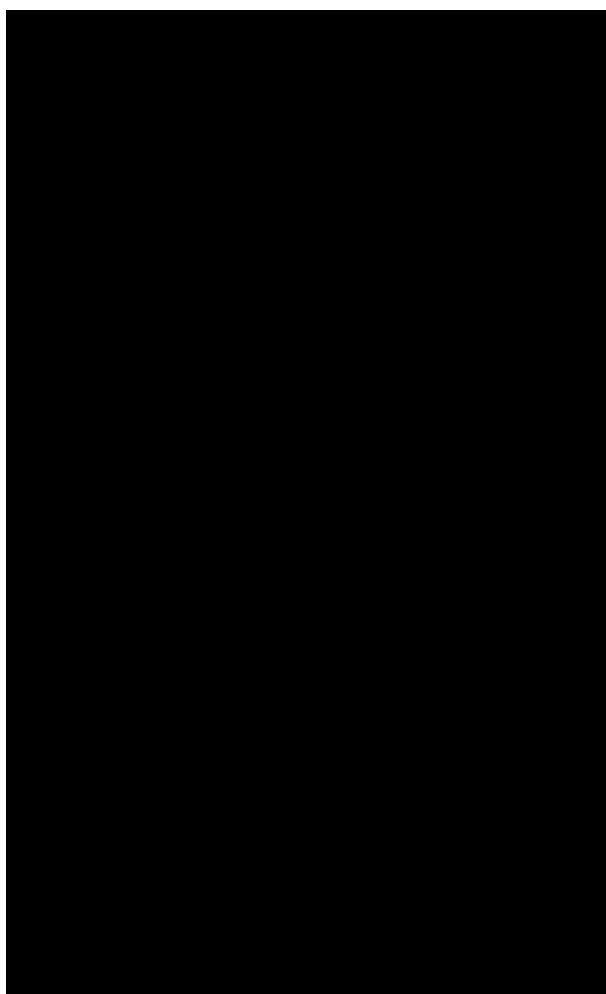


Fig. 3.56 Dibujante y litógrafo sin identificar, *Vista general de la ciudad y del puerto de Barcelona tomada del pie del Montjouy* [sic]. 1806-1820. En: A. de Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), t. II. Colección de la Biblioteca Digital de Castilla y León



Fig. 3.57 Dibujante y litógrafo sin identificar, *Vista de la fuente cerca de Atocha en Madrid*.1806-1820. En: A. de Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), t. II. Colección de la Biblioteca Digital de Castilla y León

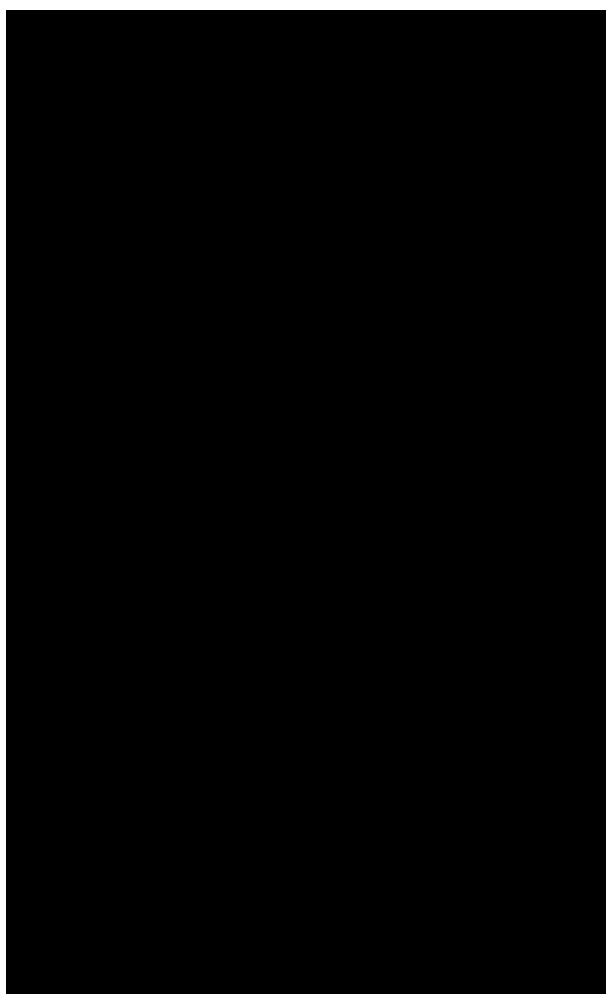


Fig. 3.58 Ligier? (dibujo), litógrafo sin identificar, *Plaza del Mercado de Valencia*. 1806-1820. En: A. de Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), t. II. Colección de la Biblioteca Digital de Castilla y León



Fig. 3.59 Dibujante y litógrafo sin identificar, *Vista interior del Convento de Santa Engracia*. 1806-1820. En: A. de Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), t. II. Colección de la Biblioteca Digital de Castilla y León

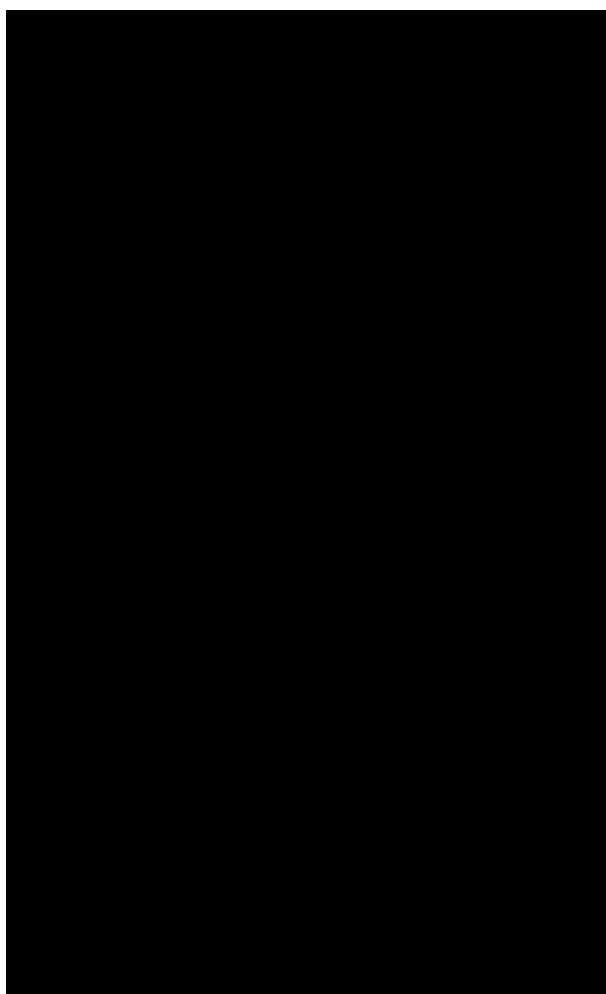


Fig. 3.60 Dibujante y litógrafo sin identificar, *Vista de la Catedral de Segovia*. 1806-1820. En: A. de Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), t. II. Colección de la Biblioteca Digital de Castilla y León

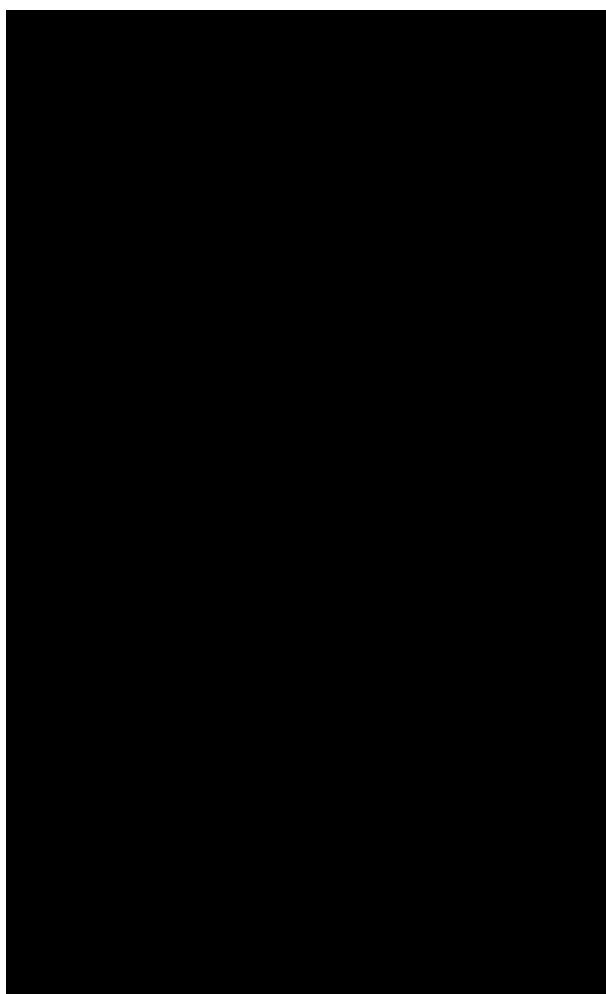


Fig. 3.61 Dibujante y litógrafo sin identificar, *Convento de Santo Domingo y Palacio de la Yntendencia [sic] de Valladolid*. 1806-1820. En: A. de Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), t. II. Colección de la Biblioteca Digital de Castilla y León

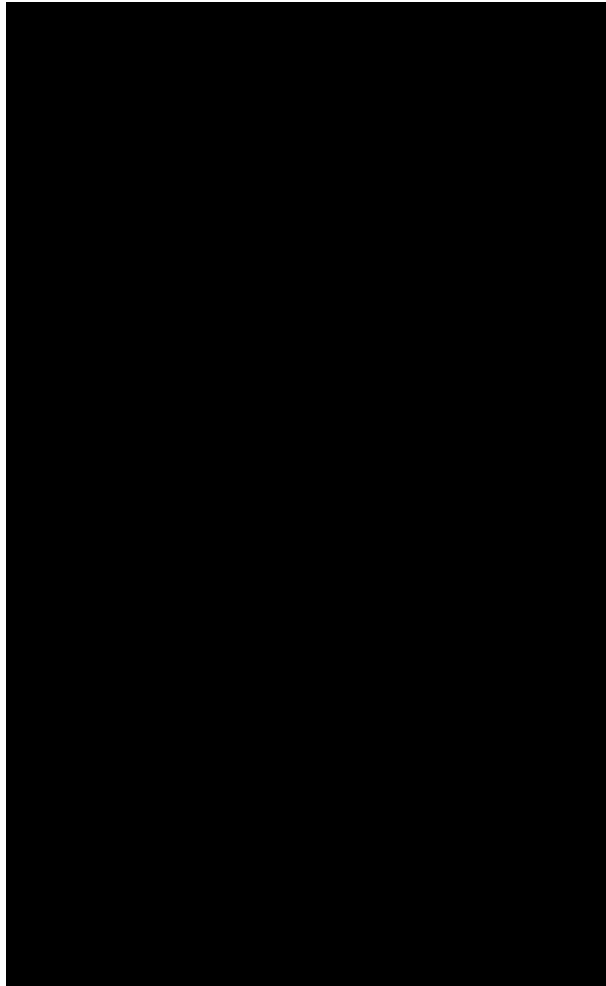


Fig. 3.62 Dibujante y litógrafo sin identificar, *Perspectiva del Aqueducto [sic] de Segovia*. 1806-1820. En: A. de Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), t. II. Colección de la Biblioteca Digital de Castilla y León

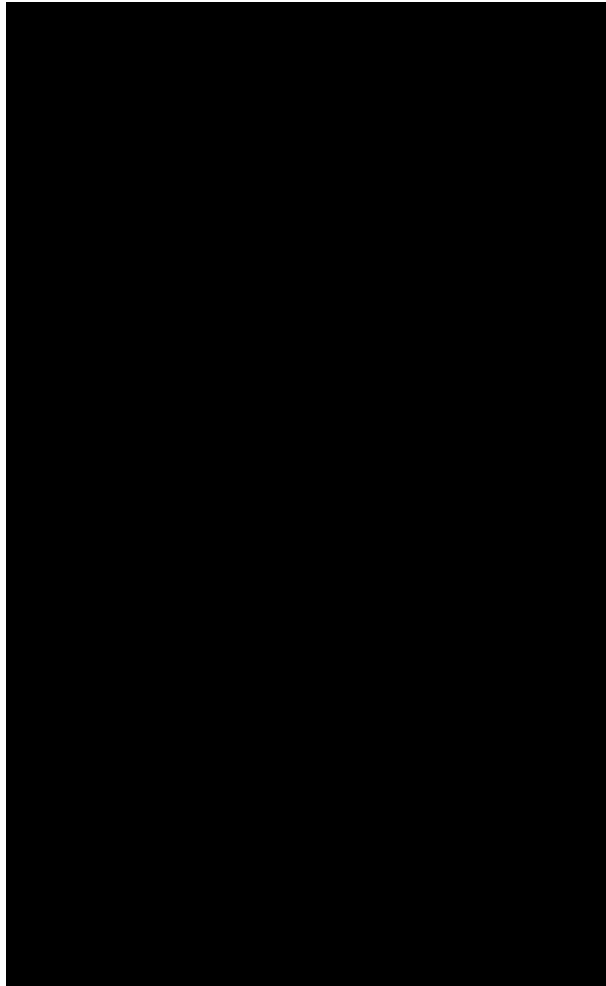


Fig. 3.63 Dibujante y litógrafo sin identificar, *Vista del Paseo Nuevo de Barcelona*. 1806-1820 En: A. de Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), t. II. Colección de la Biblioteca Digital de Castilla y León

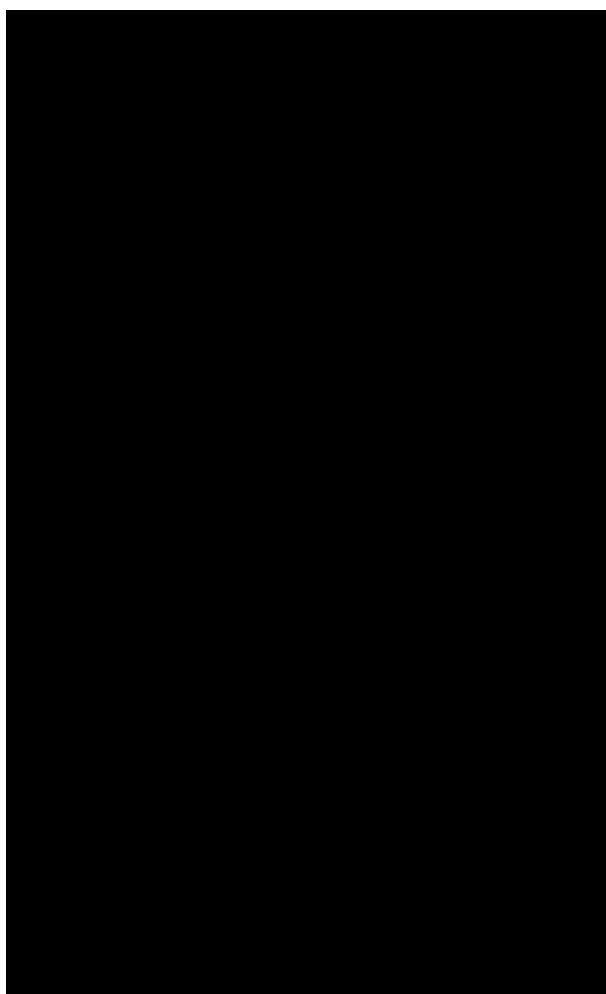


Fig. 3.64 Dibujante y litógrafo sin identificar, *Trages [sic] españoles en Toledo*. 1806-1820. En: A. de Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), t. II. Colección de la Biblioteca Digital de Castilla y León

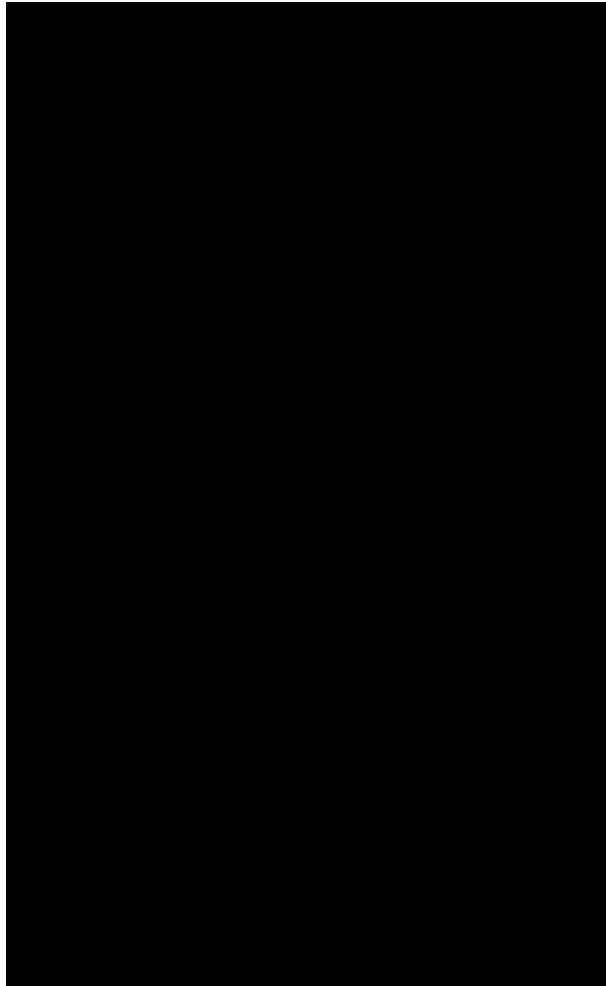


Fig. 3.65 Dibujante y litógrafo sin identificar, *Vista de Valencia tomada desde la entrada de la Alameda*. 1806-1820. En: A. de Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), t. II. Colección de la Biblioteca Digital de Castilla y León

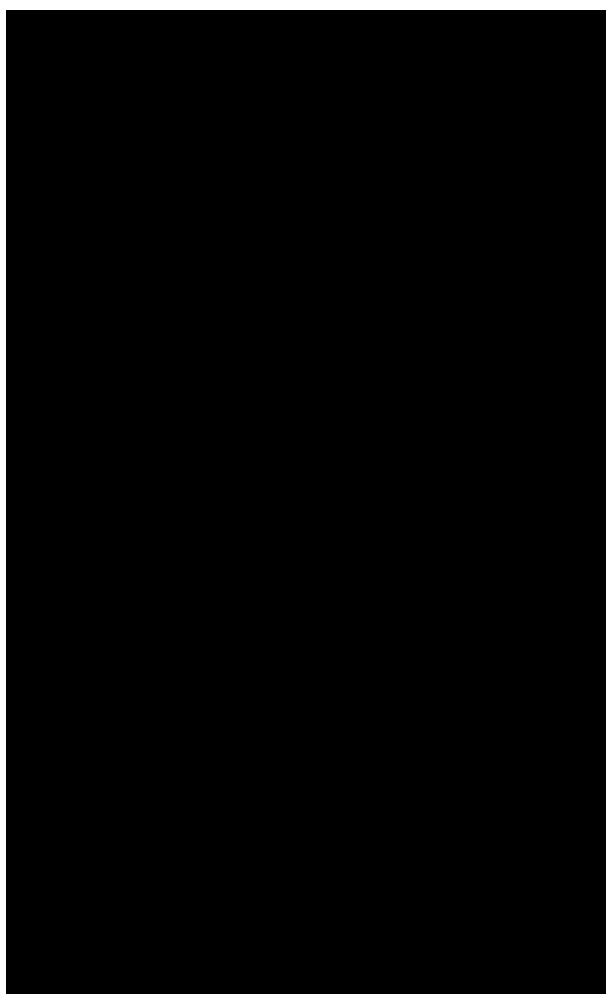


Fig. 3.66 Dibujante y litógrafo sin identificar, *Vista general de Alicante*. 1806-1820. En: A. de Laborde, *Voyage pittoresque et historique en Espagne* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820), t. II. Colección de la Biblioteca Digital de Castilla y León

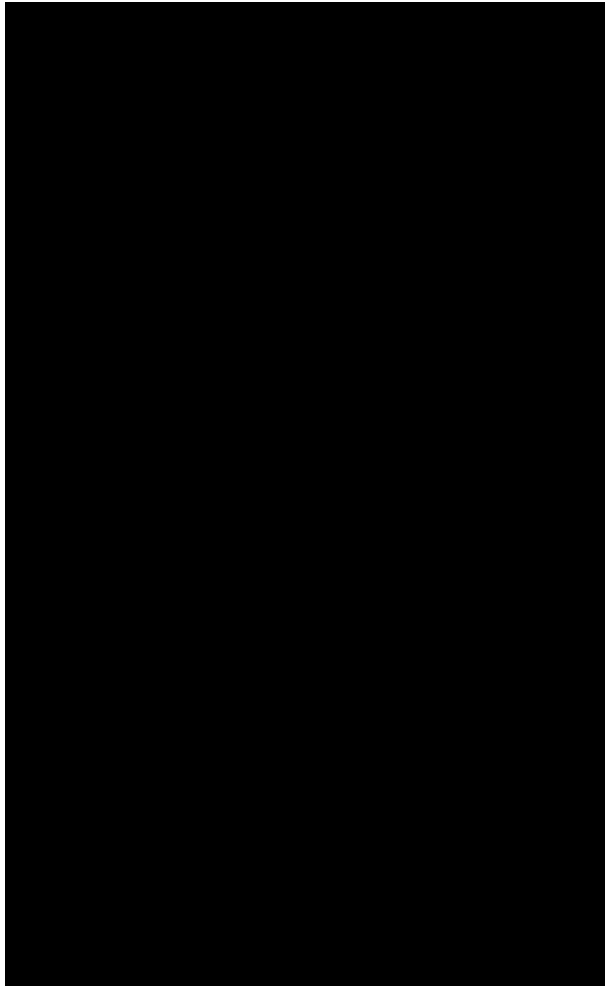


Fig. 3.67 Baron Taylor (dibujo), George Cook (grabador), *Saint Sebastien*. En: B. Taylor, *A Picturesque Tour in Spain, Portugal and along the Coast of Africa*, (Paris: Robert Jennings, 1827), 1. 2. Colección de la California Digital Library

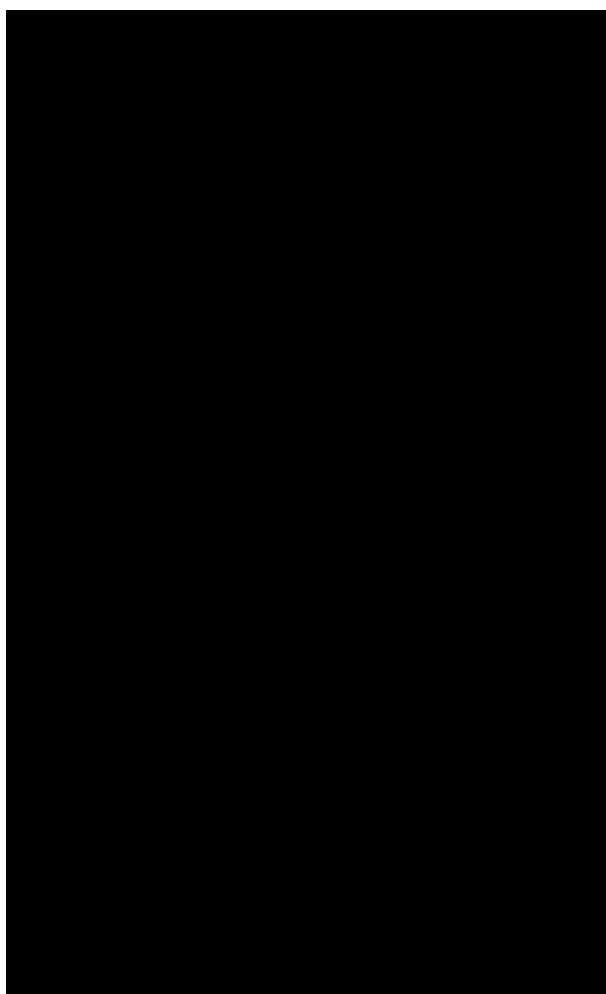


Fig. 3.68 Baron Taylor (dibujo), grabador sin identificar, *Vue de Palais de roi a Madrid*. En: B. Taylor, *A Picturesque Tour in Spain, Portugal and along the Coast of Africa, from Tangiers to Tetuan* (Paris: Robert Jennings, 1827), l. 11. Colección de la California Digital Library

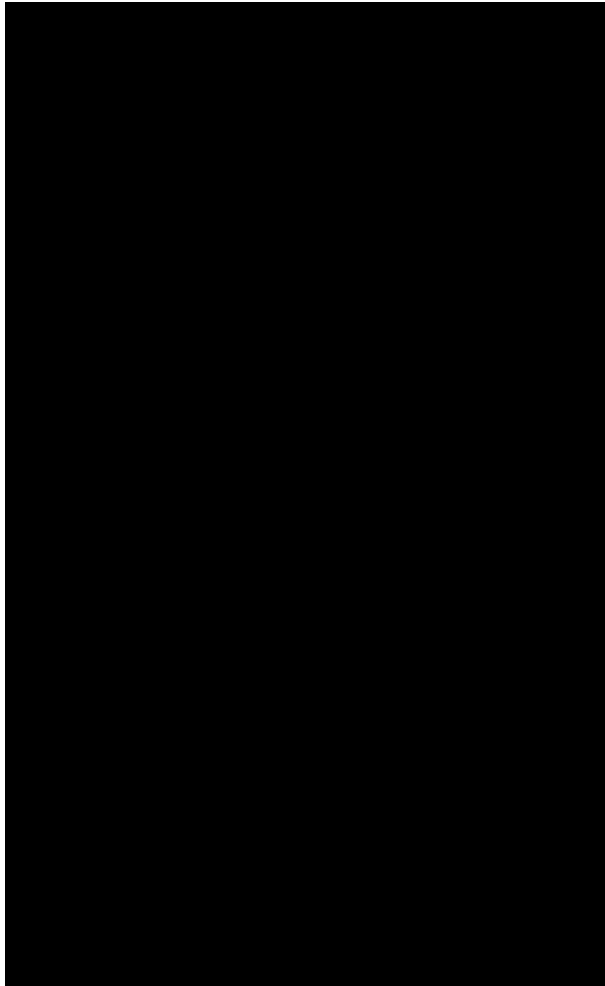


Fig. 3.69 Baron Taylor (dibujo), J. Redaway (grabado), *Ruins de l'amphiteâtre d'Italica*. En: B. Taylor , *A Picturesque Tour in Spain, Portugal and along the Coast of Africa, from Tangiers to Tetuan* (Paris: Robert Jennings, 1827), l. 45. Colección de la California Digital Library

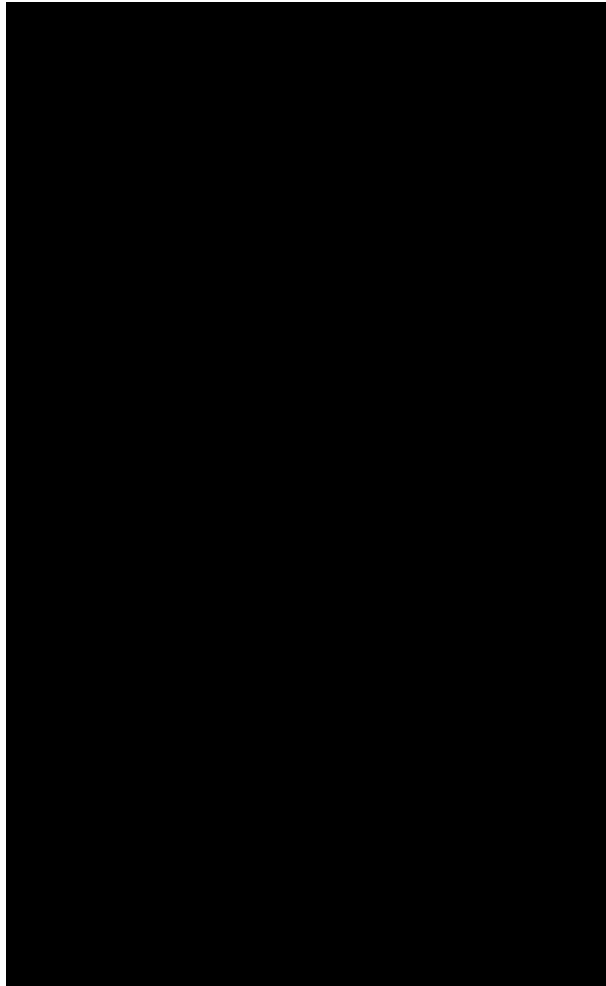


Fig. 3.70 Baron Taylor (dibujo), T. Barber (grabado), *Murs de l'Alhambra a Grenada*. En: B. Taylor, *A Picturesque Tour in Spain, Portugal and along the Coast of Africa, from Tangiers to Tetuan* (Paris: Robert Jennings, 1827), l. 91. Colección de la California Digital Library

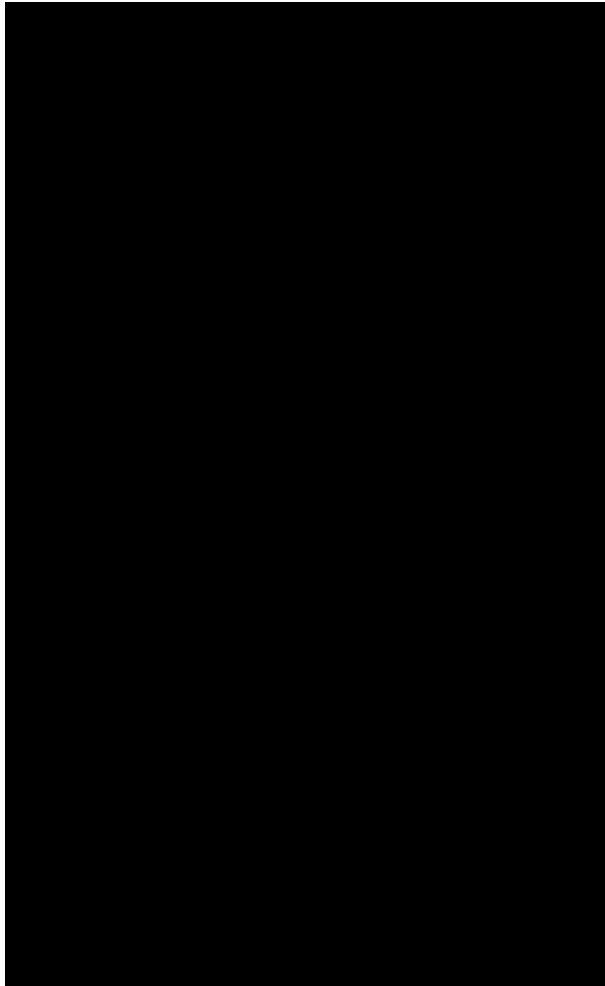


Fig. 3.71 Baron Taylor (dibujo), E. Goodall (grabado), *Manière de battre le blé*. En: B. Taylor, *A Picturesque Tour in Spain, Portugal and along the Coast of Africa, from Tangiers to Tetuan* (Paris: Robert Jennings, 1827), 1. 71. Colección de la California Digital Library

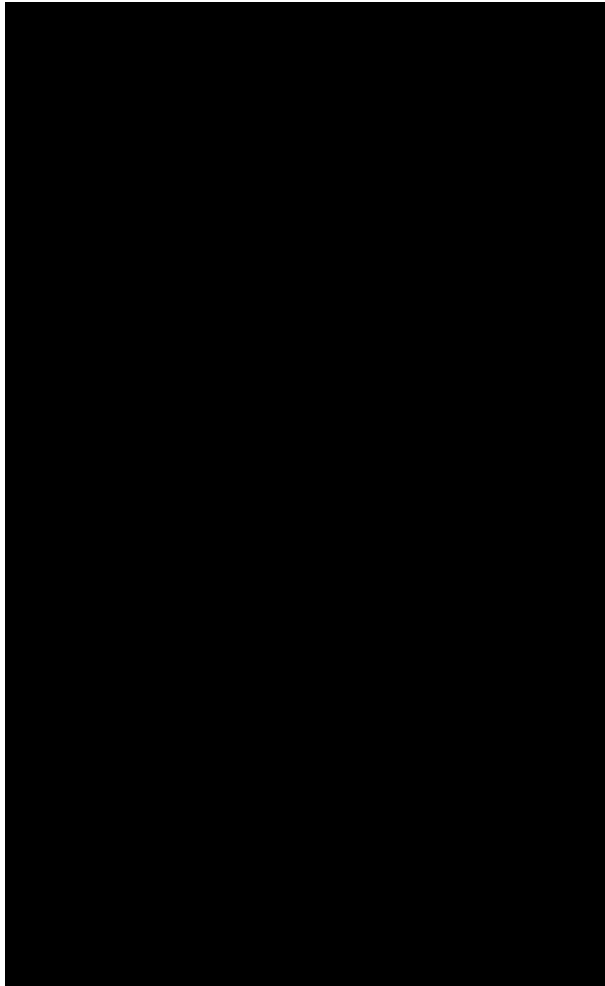


Fig. 3.72 Baron Taylor (dibujo), E. Goodall (grabado), *Auberge de Gor*. En: B. Taylor , *A Picturesque Tour in Spain, Portugal and along the Coast of Africa, from Tangiers to Tetuan* (Paris: Robert Jennings, 1827), 1. 99. Colección de la California Digital Library



Fig. 3.73. Anónimo, *Patagona (Argentina)* a partir de dibujo de José del Pozo. [Sin fecha], óleo. Viaje político-científico alrededor del mundo de A. Malaspina y J. Bustamante (1789-1795). España, Ministerio de Defensa, Archivo del Museo Naval, Madrid. Signatura: CI (4)
<http://www.portalcultura.mde.es/cultural/archivos>



Fig. 3.74. José Guío, *Scrophulariaceae/ Calceolaria*. 1789-1794, pluma y aguada con tintas de colores. ©RJB-CSIC, Madrid



Fig. 3.75 José Guío, *Cuadrúpedos*.
1789-1794, lápiz, pluma y aguada.
Museo de América, Madrid



Fig. 3.76 Juan Ravenet, *Armenio*. 1789-1794, dibujo sobre papel verjurado. Museo de América, Madrid

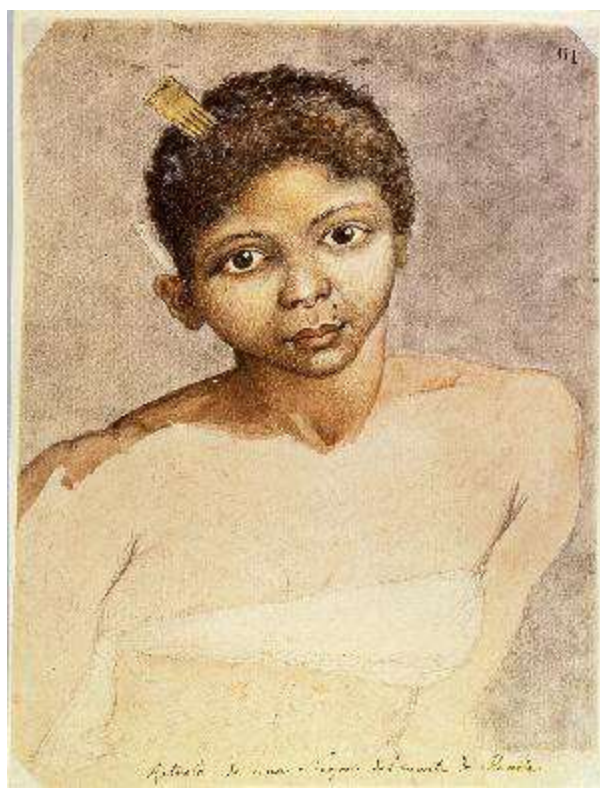


Fig. 3.77 Juan Ravenet, *Negra del monte de Manila*. 1789-1794, dibujo sobre papel verjurado. Museo de América, Madrid



Fig. 3.78 Fernando Brambila, *Buenos Aires desde el camino de las carretas*. 1789-1794, litografía? Viaje político-científico alrededor del mundo de A. Malaspina y J. Bustamante (1789-1795). España, Ministerio de Defensa, Archivo del Museo Naval, Madrid. Signatura: 1726 [55]. <http://www.portalcultura.mde.es/cultural/archivos>



Fig. 3.79 José del Pozo, *Valparaíso desde el puente viejo, por las mañanas* (Chile). 1789-1794, dibujo. Viaje político-científico alrededor del mundo de A. Malaspina y J. Bustamante (1789-1795). España, Ministerio de Defensa, Archivo del Museo Naval, Madrid. Signatura: 1726-40.

<http://www.portalcultura.mde.es/cultural/archivos>

Capítulo 4

Colodiones húmedos y papeles albuminados: las colecciones de la Comisión Científica del Pacífico



Fig. 4.1 C.L., A.T. (dibujo y grabado), *Plate Box*. En: Gaston Tissandier, *A History and Handbook of Photography*, ed y trad John Thomson (1878; reimpresión: New York, Arno Press, Inc., 1973), 136



Fig. 4.2 E. Alba (grabado?), *Salón de entrada a la exposición científica del Pacífico. El Museo Universal, 14 de octubre de 1866, 324. Colección particular, Madrid*



Fig. 4.3 *P. Meagher's New Folding Camera*. En: Gaston Tissandier, *A History and Handbook of Photography*, ed y trad John Thomson (1878; reimpresión: New York, Arno Press, Inc., 1973), Advertisements [11]

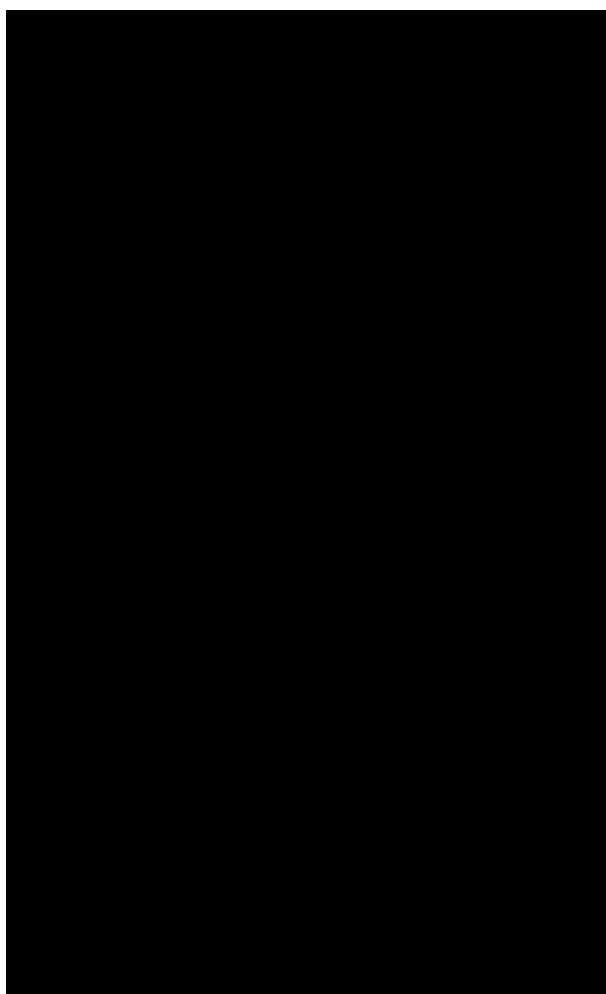


Fig. 4.4 Anónimo (dibujo y grabado), *Coating the Plate, First and Second Position of the Hands*. [1872-1878]. En: Gaston Tissandier, *A History and Handbook of Photography*, ed y trad John Thomson. (1878; reimpresión: New York, Arno Press, Inc., 1973), 126

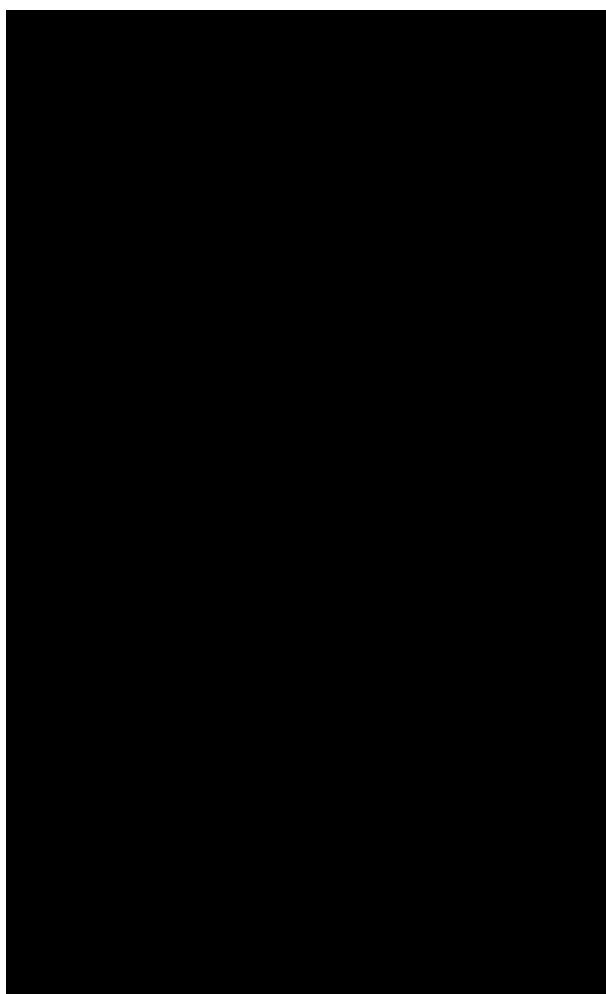


Fig. 4.5 Anónimo (dibujo y grabado), *Sensitizing Tray*. [1872-1878]. En: Gaston Tissandier, *A History and Handbook of Photography*, ed y trad John Thomson. (1878; reimpresión: New York, Arno Press, Inc., 1973), 128

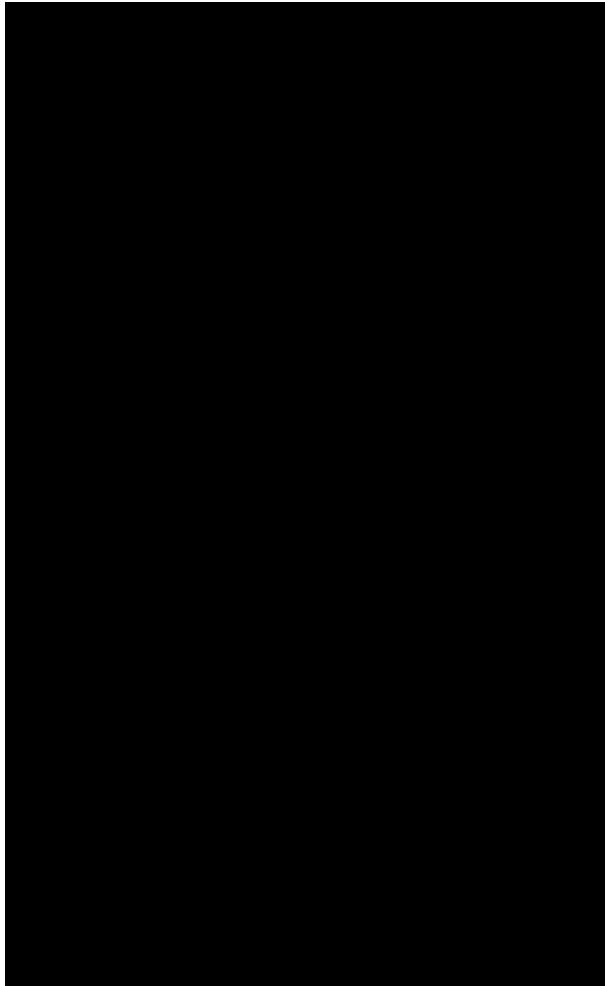


Fig. 4.6. *Edward's Darkroom Tent*, 1862. En: Helmut Gernsheim, *The Rise of Photography, 1850-1880: The Age of Collodion* (London: Thames and Hudson, 1981), 119

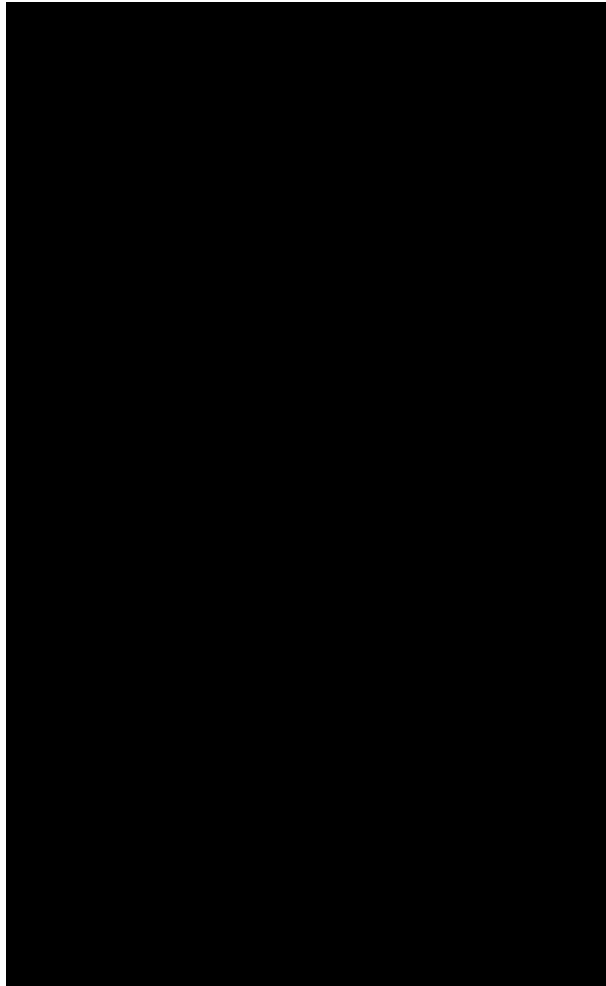


Fig. 4.7 E. Meunier. (dibujo?), *The Printing Frame*. [1872-1878]. En: Gaston Tissandier, *A History and Handbook of Photography*, ed y trad John Thomson. (1878; reimpresión: New York, Arno Press, Inc., 1973), 141

Capítulo 5.2

Brasil



Fig. 5.2.1. Rafael Castro y Ordóñez, *Bahía: vista*. 1862, copia en papel albuminado. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil



Fig. 5.2.2 Rafael Castro y Ordóñez, [Bahía]. 1862, copia en papel albuminado. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid

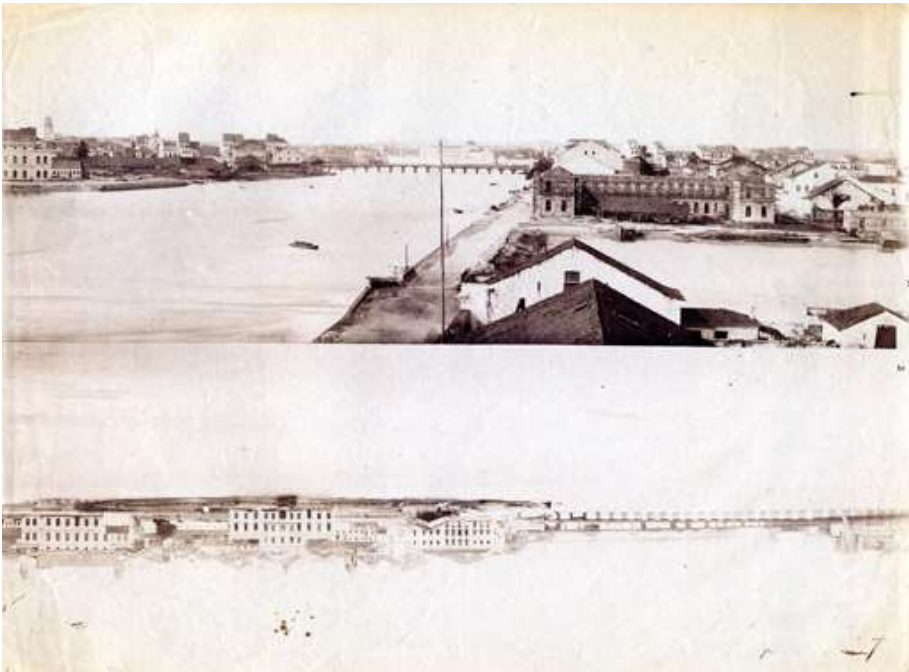


Fig. 5.2.3 Anónimo, *Pernambuco*. Antes de 1865, copia en papel albuminado. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.2.4 Rafael Castro y Ordóñez, *Bahía*. 1862, copia en papel albuminado. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología



Fig. 5.2.5. Rafael Castro, *Uma ladeira da Bahía*. 1862, copia en papel albuminado. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil



Fig. 5.2.6 Rafael Castro y Ordóñez, [Cuesta de la Iglesia de la Concepción de la Playa]. 1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.2.7 Rafael Castro y Ordóñez, [Palmera y vegetación brasileña]. 1862, copia en papel albuminado. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil



Fig. 5.2.8 Rafael Castro y Ordóñez, *Jardim Botânico, vista 2*. 1862, copia en papel albuminado. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil



Fig. 5.2.9 Juan Ravenet, *Armenio*. 1789-1794, dibujo sobre papel verjurado. Museo de América, Madrid



Fig. 5.2.10 José Guío, *Cuadrúpedos*. 1789-1794, lápiz, pluma y aguada. Museo de América, Madrid



Fig. 5.2.11. José Guío, *Scrophulariaceae/ Calceolaria*. 1789-1794, pluma y aguada con tintas de colores. ©RJB-CSIC, Madrid



Fig. 5.2.12 Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (dibujo), Luis Paret Alcázar (grabado), *Núm. 54, Jebo o aldeano de las cercanías de Bilbao*. En *Colección de Trajes de España* (Madrid: Miguel Copin, 1777-1788). Colección particular, Madrid



Fig. 5.2.13 Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (dibujo), Manuel de la Cruz (grabado), *Núm. 3, Naranjera*. En: *Colección de Trajes de España* (Madrid: Miguel Copin, 1777-1788). Colección particular, Madrid



Figs. 5.2.14 y 5.2.15. Rafael Castro y Ordóñez, *Naturais da Bahía: menina Tapajó*. 1862, copia en papel albuminado. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil



Fig. 5.2.16 Rafael Castro y Ordóñez, [Negros de Bahía]. 1862, copia en papel albuminado. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.2.17 Rafael Castro y Ordóñez, [Cráneo humano]. 1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.2.18 Rafael Castro y Ordóñez, [Cráneo de perfil]. 1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.2.19 Juan Ravenet, *Retrato de mujer panameña*. 1789-1794, dibujo a lápiz, pluma y aguada sepia ligera. Colección del Museo de América, Madrid



Fig. 5.2.20 Anónimo, *Miranha*. Antes de 1831, litografía iluminada [?]. En Johann Baptist von Spix, Carl Friedrich von Martius, *Reise in Brasilien auf befehl Sr. Majestat Maximilian Joseph I König von Baiern in den jahren 1817 bis 1820 gemacht und beschrieben* (München, M. Lindauer, 1823-1831). Colección particular, Madrid



Fig. 5.2.21 Rafael Castro, *O Pão de Açucar*. 1862, copia en papel albuminado. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil



Figs. 5.2.22, 5.2.23, 5.2.24 Rafael Castro y Ordóñez, [Río de Janeiro]. 1862, copia en papel albuminado. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Figs. 5.2.25, 5.2.26, 5.2.27 Rafael Castro y Ordóñez, [Río de Janeiro]. 1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.2.28 Felipe Bauzá, *Vista de Montevideo*. 1789-1794, preparado a lápiz, tinta a pluma. Viaje político-científico alrededor del mundo de A. Malaspina y J. Bustamante (1789-1795). España, Ministerio de Defensa, Archivo del Museo Naval, Madrid. Signatura: Ms. 1724-19.
<http://www.portalcultura.mde.es/cultural/archivos>



Fig. 5.2.29 Rafael Castro y Ordóñez, *Rua do Ouvidor*. 1862, copia en papel albuminado. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil



Fig. 5.2.30 Rafael Castro y Ordóñez, *Praça de Pedro I*. 1862, copia en papel albuminado. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil



Fig. 5.2.31 Rafael Castro y Ordóñez, [Museo de Ciencias Naturales de Río de Janeiro]. 1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.2.32 Rafael Castro y Ordóñez?, *Jardín Botánico, Palma Real, Senipaba, Ambaiba*. 1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.2.33 Rafael Castro y Ordóñez?, [Calle de las Palmeras Reales]. 1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.2.34 Rafael Castro y Ordóñez [?] (fotografía), Ruiz (dibujo?), Rico (grabado?), “Expedición Científica al Pacífico.- Calle de las palmeras reales en el jardín botánico de Río de Janeiro (fotografía de Castro), véase el número anterior”, *El Museo Universal*, 22 de febrero de 1863, 64. Colección particular, Madrid



Fig. 5.2.35 Rafael Castro y Ordóñez, [Parque de Río de Janeiro]. 1862, copia en papel albuminado. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.2.36 Rafael Castro, *Santa Thereza*. 1862, copia en papel albuminado. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil



Fig. 5.2.37 Rafael Castro, *Aqueduto de Santa Thereza*. 1862, copia en papel albuminado. Colección Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil

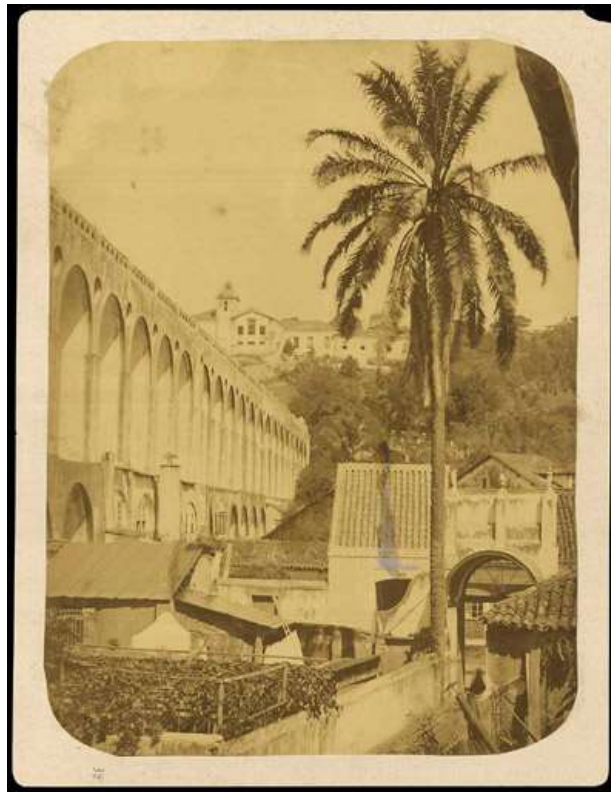


Fig. 5.2.38 Rafael Castro,
Aqueduto de Santa Theresza 1862,
copia en papel albuminado.
Colección Biblioteca Nacional,
Río de Janeiro, Brasil

Capítulo 5.3

Uruguay



Fig. 5.3.1. Rafael Castro y Ordóñez, [Catedral de Montevideo]. 1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.3.2 Rafael Castro y Ordóñez, *Teatro Solís*. 1862, copia en papel albuminado. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología



Fig. 5.3.3 Rafael Castro y Ordóñez, [Montevideo]. 1862, copia en papel albuminado. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.3.4 Rafael Castro y Ordóñez, *Montevideo*. 1862, copia en papel albuminado. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.3.5. Rafael Castro y Ordóñez, [Montevideo]. 1862, copia en papel albuminado. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.3.6 Rafael Castro y Ordóñez. 1862, copia en papel albuminado. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.3.7 Rafael Castro y Ordóñez, *Río Solís*. 1862, copia en papel albuminado. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.3.8 Rafael Castro y Ordóñez, *Campos de Uruguay*. 1862, copia en papel albuminado. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología



Fig. 5.3.9 Rafael Castro y Ordóñez, [Casa de la pampa de Uruguay]. 1862, copia en papel albuminado. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.3.10 Rafael Castro y Ordóñez?, [Mujer de pie]. 1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.3.11 Rafael Castro y Ordóñez?, *Guardiamarinas de la fragata "Triunfo"*. 1862, copia en papel albuminado. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.3.12 Rafael Castro y Ordóñez, [Expedicionarios]. 1862, copia en papel albuminado. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.3.13 Rafael Castro y Ordóñez, *Naturalistas de la Comisión*. 1862, copia en papel albuminado. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología



Figs. 5.3.14 Rafael Castro y Ordóñez, *Expedicionarios en Montevideo*. 1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.3.15 [Rafael Castro (fotografía)], Ilegible (grabado?), “Los señores Azarola, Isern, Espada, y el fotógrafo Rafael Castro en la expedición que hicieron a Solís Grande y Pan de Azúcar,” *El Museo Universal*, 4 de octubre de 1863, 317. Colección particular, Madrid



Fig. 5.3.16 Rafael Castro y Ordóñez, [Expedicionarios]. 1862, copia en papel albuminado. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.3.17 Anónimo, [Rodolfo Armando Philippi]. 1862, copia en papel albuminado sobre *carte de visite*. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.3.18. Anónimo, [página 51 del álbum I de Cesáreo Fernández Duro, retratos]. 1870?, copia en papel albuminado. España, Ministerio de Defensa, Archivo del Museo Naval, Madrid. Signatura: Álbum Cesáreo Fernández Duro, 1, pág. 51. <http://www.portalcultura.mde.es/cultural/archivos>

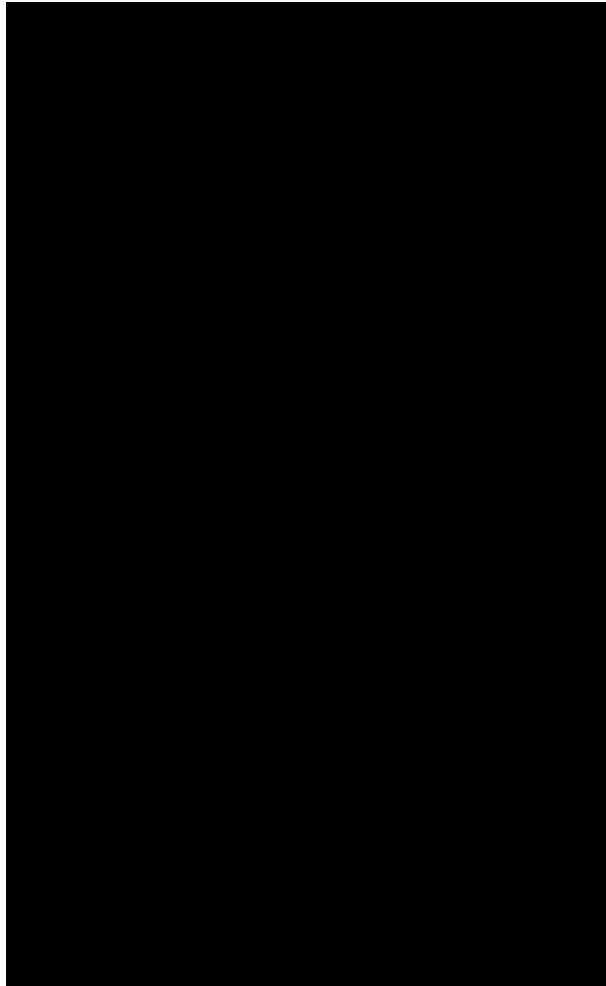


Fig. 5.3.19 Eduard Ender,
*Alexander von Humboldt und Aimé
Bonpland in
der Urwaldhütte. Virca 1850, óleo
sobre lienzo. Archiv der Berlin-
Brandenburgischen
Akademie der Wissenschaften,
Abteilung Sammlungen,
Gelehrten Gemälde*

Capítulo 5.4

Argentina



Fig. 5.4.1 Rafael Castro y Ordóñez, [Catedral de Buenos Aires]. 1863, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.4.2 Rafael Castro y Ordóñez, [*Cabildo de Buenos Aires*]. 1863, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid

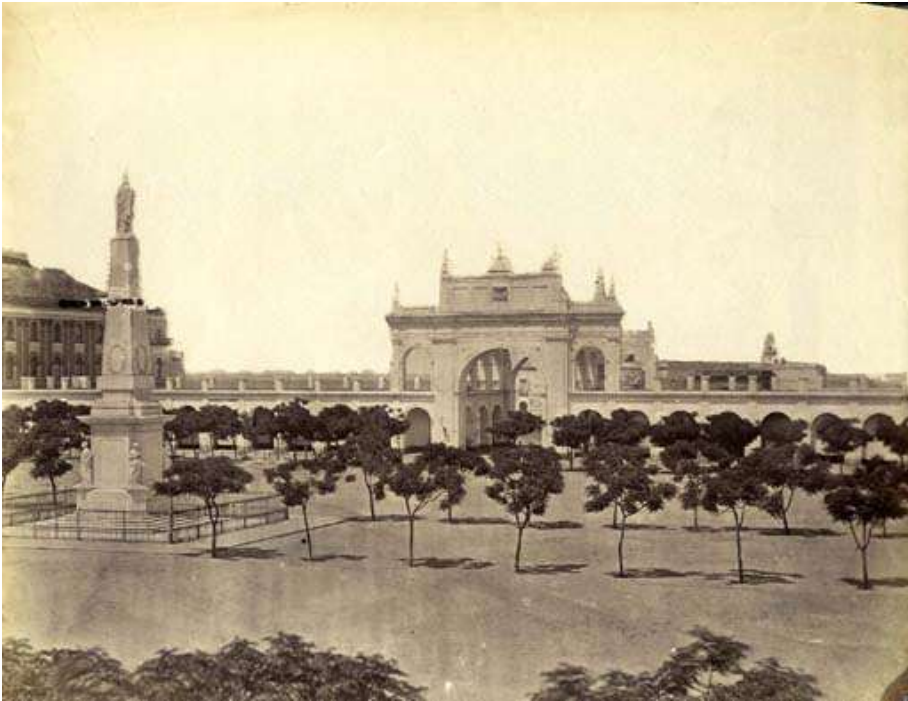


Fig. 5.4.3 Rafael Castro y Ordóñez, *[Plaza de la Victoria]* [La Recova Vieja]. 1863, copia en papel albuminado. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.4.4 Rafael Castro y Ordóñez, *[Plaza de la Victoria]* [Plaza de la Victoria con el primer Teatro Colón y la Pirámide de Mayo]. 1863, copia en papel albuminado. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.4.5 Rafael Castro y Ordóñez, *[Arco de piedras y casas al fondo]* [Plaza y arco del Fuerte de Buenos Aires]. 1863, copia en papel albuminado. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.4.6 Rafael Castro y Ordóñez, *[Arco de piedras y casas al fondo]* [Plaza y arco del Fuerte de Buenos Aires]. 1863, copia en papel albuminado. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid

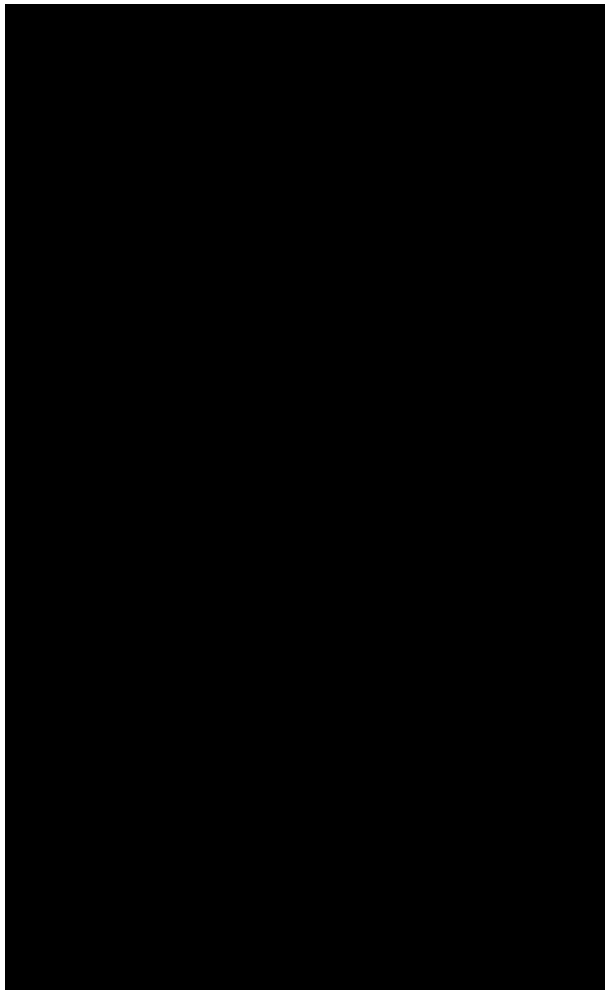


Fig. 5.4.7 Carlos Enrique Pellegrini, *Plaza de la Victoria (costado Sur)*. 1829, acuarela. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, legado Ana Pellegrini de Galeano

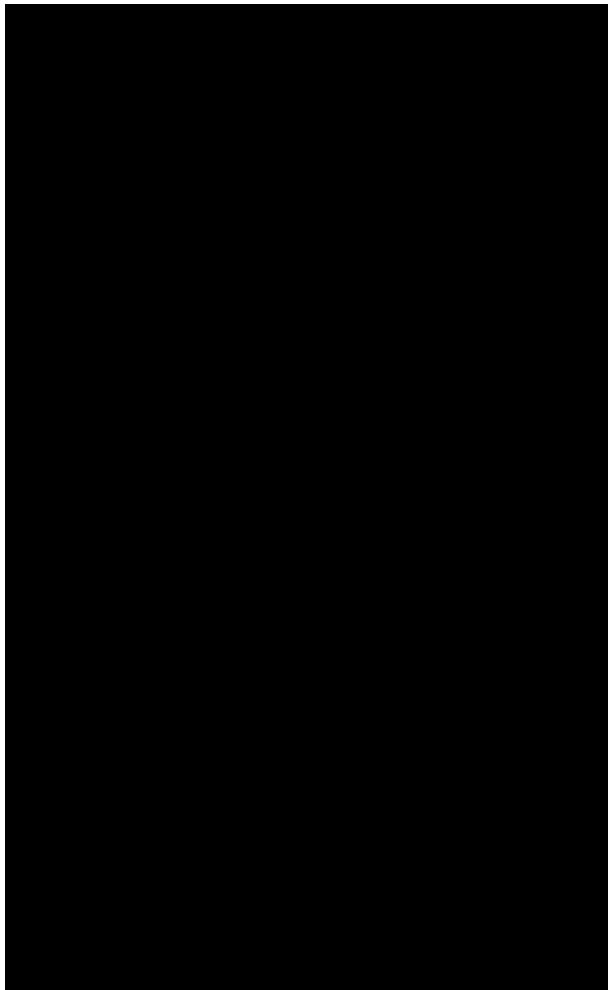


Fig. 5.4.8 Carlos Enrique Pellegrini, *Vista de Buenos Aires*. 1829, acuarela. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, legado Ana Pellegrini de Galeano



Fig. 5.4.9 Rafael Castro y Ordóñez (fotografía), [Federico] Ruiz (dibujo), [Bernardo?] Rico (grabado), *Expedición Científica al Pacífico.- Plaza de la Victoria, en Buenos Aires (fotografía de Castro). El Museo Universal*, 26 de julio de 1863, 236. Colección particular, Madrid



Fig. 5.4.10 Fernando Brambila, *Vista de la Plaza de S. Francisco en Manila*. 1789-1794, tinta a pluma, aguada sepia y ligera. España, Ministerio de Defensa, Archivo del Museo Naval, Madrid. Signatura: ms. 1724-3. <http://www.portalcultura.mde.es/cultural/archivos>

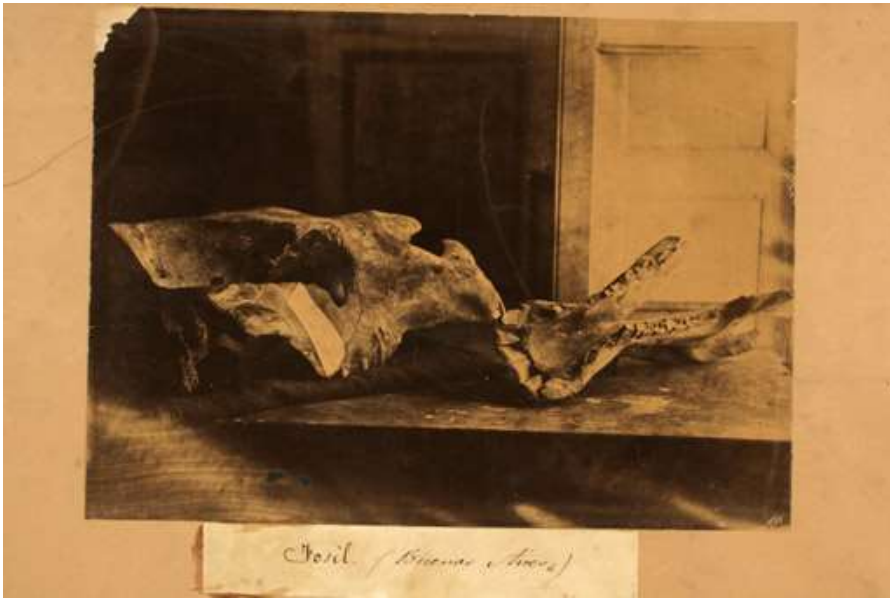


Fig. 5.4.11 Rafael Castro y Ordóñez?, *Fósil (Buenos Aires)*. 1863, copia en papel albuminado. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología

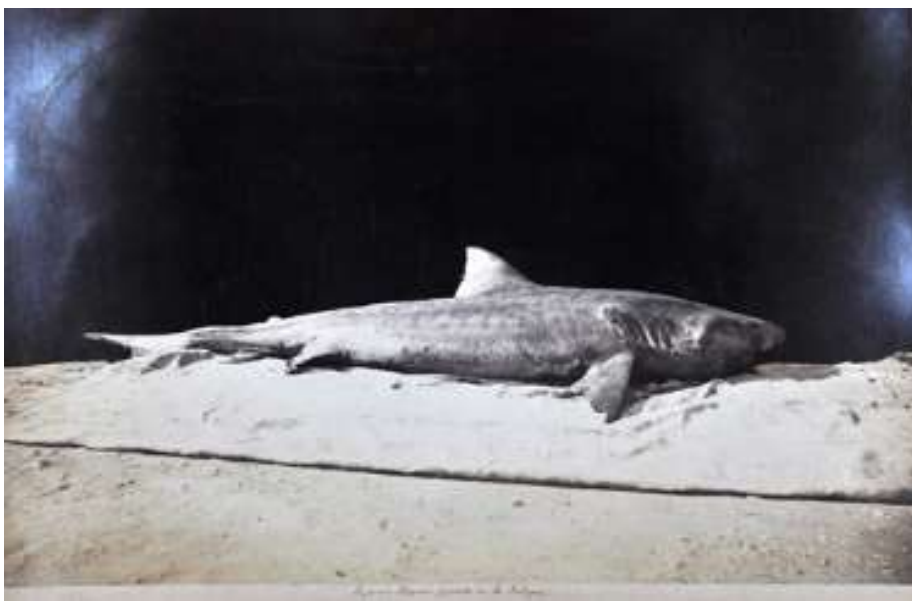


Fig. 5.4.12 Anónimo, *Enorme tiburón pescado en La Habana*. 1860-1870, copia en papel albuminado. España, Ministerio de Defensa, Archivo del Museo Naval, Madrid. Signatura: Álbum Cesáreo Fernández Duro, 1, pág. 33.

<http://www.portalcultura.mde.es/cultural/archivos>



Fig. 5.4.13 George Johann Scharf (dibujo y litografía), *Top View of the Skull of the Toxodon, One Third the Nat. Size.* 1838. En Richard Owen, *The Zoology of the Voyage of "HMS Beagle" under the Command of Captain Fitzroy R. N. during the Years 1832 to 1836*, edit. Charles Darwin (London: Smith, Elder & Co., 1840). The John Rylands Library, Copyright of the University of Manchester, Manchester

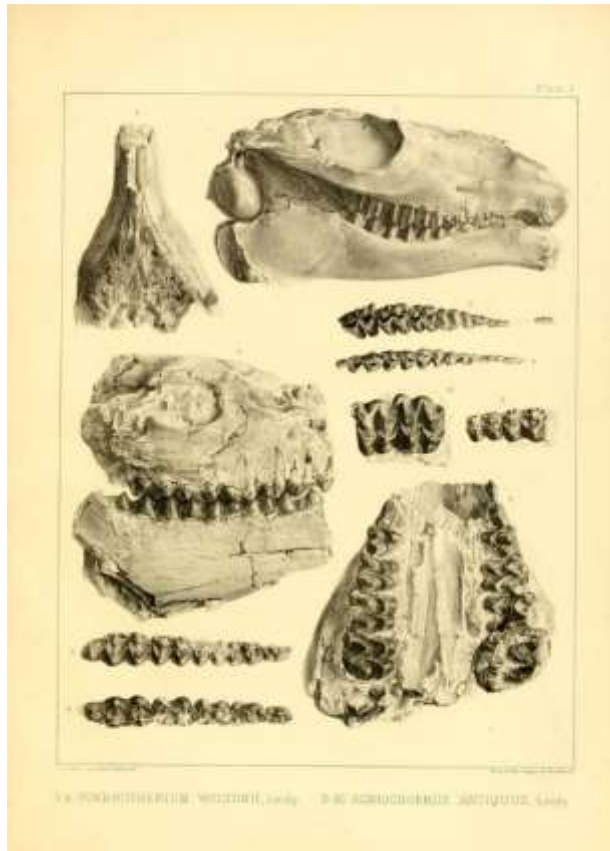


Fig. 5.4.14 A. [Auguste] Sonrel (dibujo), 1-4 *Poebrotherium wilsonii*, Leidy; 5-10 *Agriochœrus antiquus*, Leidy. Antes de 1853, grabado. En Joseph Leidy, *The Ancient Fauna of Nebraska: a Description of Remains of Extinct Mammalia and Chelonia, from the Mauvaises Terres of Nebraska* (Washington DC, Smithsonian Institution, 1853). Colección particular, Madrid

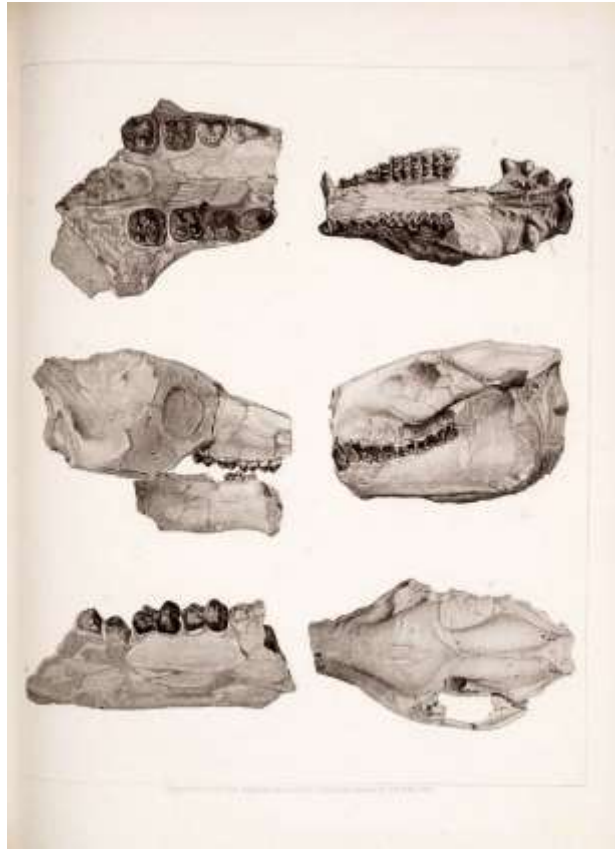


Fig. 5.4.15 A. B. Walter (Philadelphia) (grabado), *Remains of Archeotherium and Oreodon of the Eocene Tertiary of Nebraska*. Antes de 1852, grabado a partir de daguerrotipo. En David Dale Owen, *Illustrations to the Geological Report of Winsconsin, Iowa and Minnesota* (Philadelphia, Lippincot Grambo and Co., 1852). Colección particular, Madrid

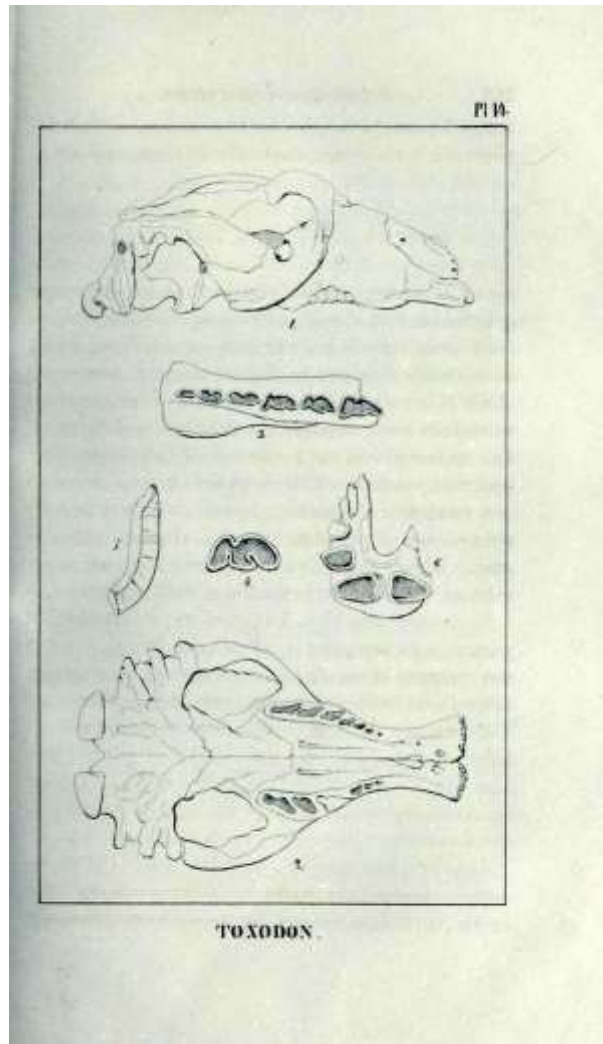


Fig. 5.4.16 *Toxodon*. Antes de 1844, grabado. En François Jules Pictet, *Traité élémentaire de paléontologie; ou, Histoire naturelle des animaux fossiles, considérés dans leurs rapports zoologiques et géologiques* (Paris Langlois et Leclerq, 1844-46). Colección particular, Madrid



Fig. 415. Ossements de Hyena spelaea.



Fig. 416. Ossements de Hyena spelaea.

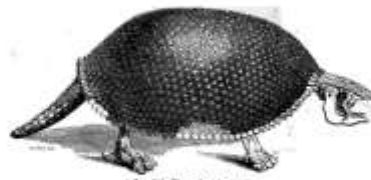


Fig. 418. Ossements de Hyena spelaea.

Fig. 5.4.17 M. E. Salle (grabado), *Hyena spelaea*. Antes de 1852, grabado en madera?. En Alcide D'Orbigny, *Cours Élémentaire de Paléontologie et de Géologie Stratigraphiques* (Paris, Victor Masson, 1852). Colección particular, Madrid



Fig. 5.4.18 J. Allanson in Holz (grabador?), *Mastodon giganteus*. Antes de 1851, grabado en madera. En Hermann Burmeister, *Geschichte der Schöpfung: Eine Darstellung des Entwicklungsganges der Erde und ihrer Bewohner* (Leipzig, Otto Wigand, 1851, 4^a edición), 531. Colección Dr. Wolfgang Griem, Atacama

Capítulo 5.5

Estrecho de Magallanes, Islas Malvinas y Cabo de Hornos



Fig. 5.5.1 Anónimo, *Pájaro disecado por Bartolomé Puig y ofrecido a la Virgen de Vinyet por salvar su vida durante la travesía del Cabo de Hornos*. Cortesía de Sitges Actiu



Fig. 5.5.2. Anónimo, *Vapor “Isabel la Católica”*. 1870 [?], copia en papel albuminado. España, Ministerio de Defensa, Archivo del Museo Naval, Madrid. Signatura: Álbum Cesáreo Fernández Duro, 1, pág. 37. <http://www.portalcultura.mde.es/cultural/archivos>



Fig. 5.5.3 Rafael Castro y Ordóñez, *Puerto Stanley, Islas Malvinas*. 1863, copia en papel albuminado. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.5.4 Rafael Castro y Ordóñez, *Puerto Stanley*. 1863, copia en papel albuminado. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.5.5 Rafael Castro y Ordóñez, *Puerto Stanley, Islas Malvinas*. 1863, copia en papel albuminado. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Figs. 5.5.3, 5.5.4 y 5.5.5 BIS.
Rafael Castro y Ordóñez, *Puerto Stanley, Islas Malvinas*, *Puerto Stanley, y Puerto Stanley, Islas Malvinas*. 1863, copia en papel albuminado. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid

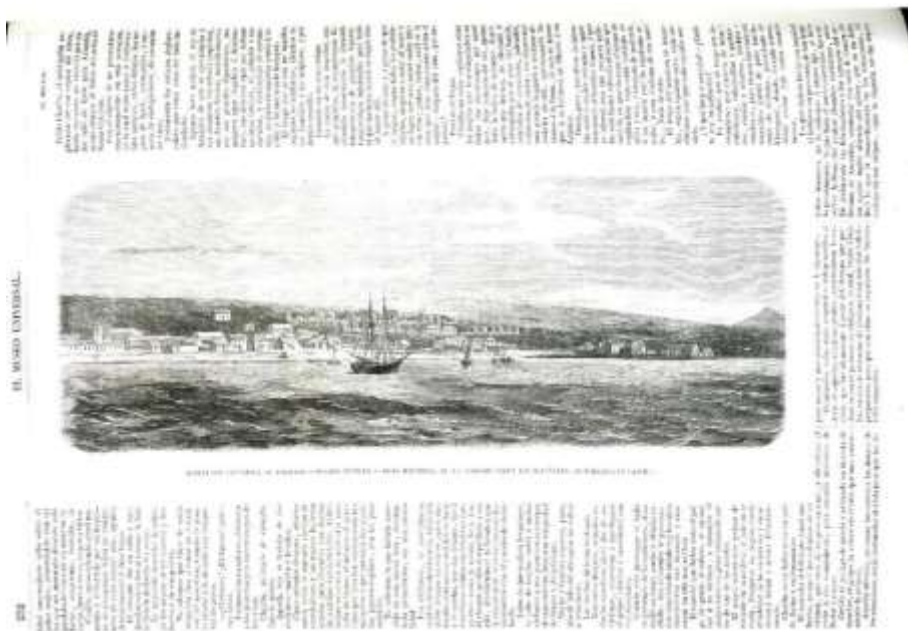


Fig. 5.5.6 Rafael Castro y Ordóñez (fotografía), [Federico] Ruiz (dibujo), [Antonio] Manchón [Quílez] (grabado), *Expedición Científica al Pacífico-Puerto Stanley, Islas Malvinas o de la Soledad según los españoles (fotografía de Castro). El Museo Universal, 9 de agosto de 1863, 252. Colección particular, Madrid*

Capítulo 5.6

Chile



Fig. 5.6.1 Emilio Chaigneau, *Valparaíso*. Antes de 1864, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.6.2 Emilio Chaigneau, *Hija de un cacique de la frontera*. 1859-1862. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.6.3 Sociedad Fotográfica de Lima, *Interior de una mina*. Antes de 1864. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.6.4 Thomas Columbus
Helsby, [*Juan Caballero*]. 1859-
1862. ©CSIC, CCHS, Biblioteca
Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.6.5 C. L. Rowsell,
Valparaíso [Hotel Aubry]. *Circa*
1863. ©CSIC, Museo Nacional de
Ciencias Naturales, Madrid

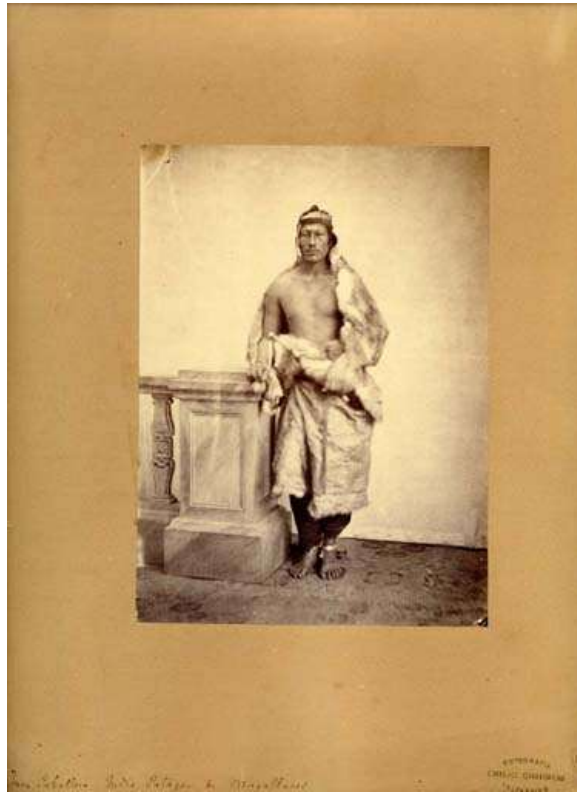


Fig. 5.6.6 Emilio Chaigneau, *Juan Caballero*. 1859-1862. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.6.7 Rafael Castro? [*Juan Caballero*]. 1859-1862, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.6.8 Emilio Chaigneau?
[Valparaíso]. Antes de 1864.
©CSIC, Museo Nacional de
Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.6.9 Rafael Castro? [*Casas de la Quebrada de San Francisco*]. Antes de 1864, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid

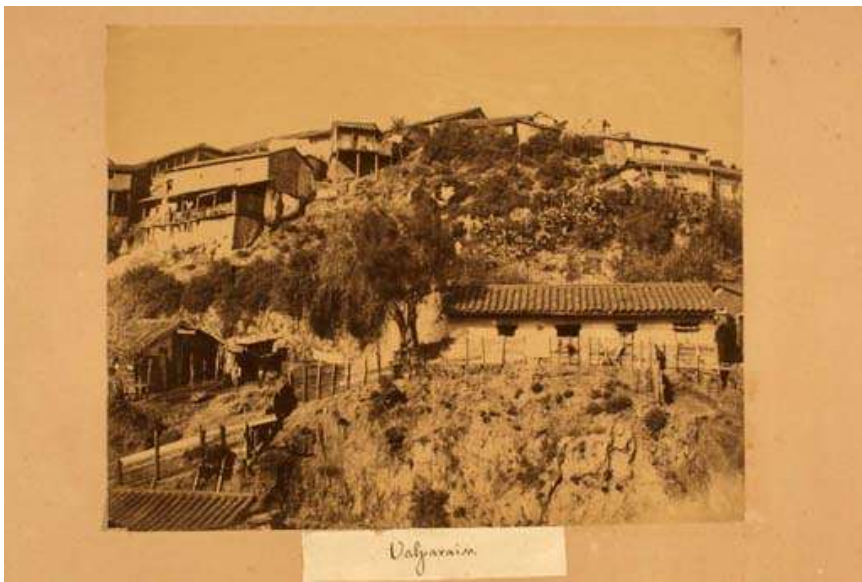


Fig. 5.6.10 Emilio Chaigneau?
Valparaíso. Antes de 1864.
Colección del Museo Nacional de
Antropología, Madrid. Prohibida
su reproducción sin autorización
expresa del Museo Nacional de
Antropología

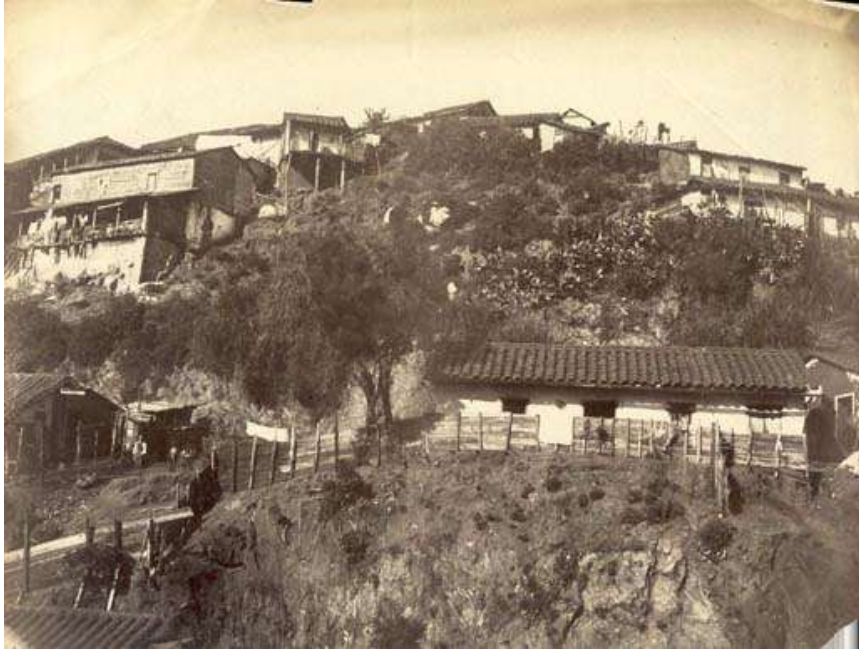


Fig. 5.6.11 Emilio Chaigneau?
Valparaíso. Antes de 1864.
©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás
Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.6.12 Terry y Compañía,
[Bomberos]. Circa 1863. ©CSIC,
Museo Nacional de Ciencias
Naturales, Madrid



Fig. 5.6.13 Emilio Chaigneau?, *Plazuela de la Bolsa*. Antes de 1864, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.6.14 Emilio Chaigneau?,
[Valparaíso]. Antes de 1864,
negativo al colodión húmedo sobre
placa de vidrio.

©CSIC, Museo Nacional de
Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.6.15 Emilio Chaigneau,
[Valparaíso]. Antes de 1864.
©CSIC, Museo Nacional de
Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.6.16 [Eugenio Maunoury],
*Vue générale de Valparaíso prise
du chemin de la Zorra. Antes de
1863. Bibliothèque nationale de
France, Paris*



Fig. 5.6.17 Emilio Chaigneau?,
(fotografía), [Federico] Ruiz
(dibujo), [Bernardo] Rico (grabado)
Expedición Científica del Pacífico.-
Vista general de Valparaíso tomada
desde el camino de Santiago
(croquis de Castro). 1863. El
Museo Universal, 6 de septiembre
de 1863, 285. Colección particular,
Madrid



Fig. 5.6.18 Emilio Chaigneau?,
[Valparaíso]. Antes de 1864,
negativo al colodión húmedo sobre
placa de vidrio.

©CSIC, Museo Nacional de
Ciencias Naturales, Madrid.



Fig. 5.6.19 Anónimo, [*Plaza de la Victoria con grupo de personas*]. Antes de 1864, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.6.20 Rafael Castro, *Penal de Valparaíso*. 1863-1864. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.6.21 Anónima, *Cerro Alegre*. Antes de 1864. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología



Fig. 5.6.22 Emilio Chaigneau,
*Capilla protestante, Cerro de la
Concepción. Antes de 1864.*
©CSIC, Museo Nacional de
Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.6.23 Anónimo, [Estación de ferrocarril de Valparaíso]. Antes de 1864, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid

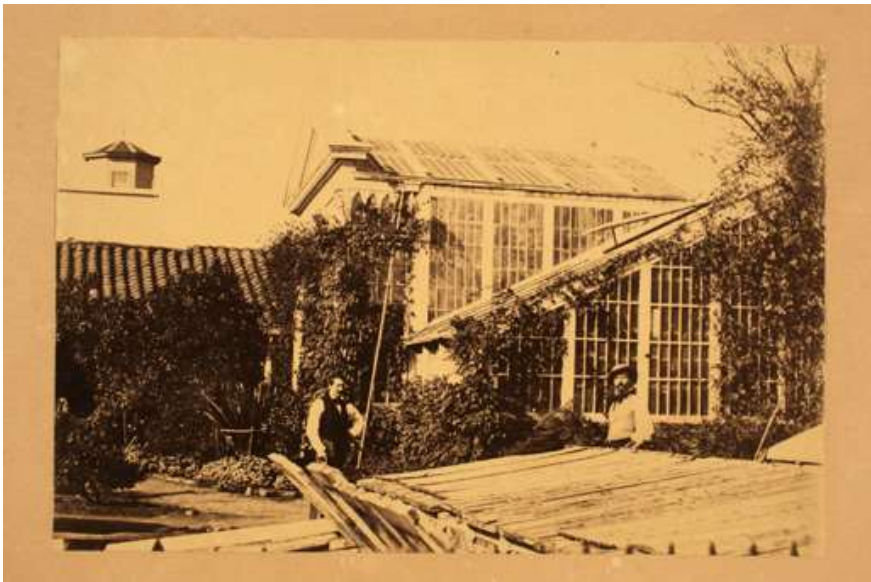


Fig. 5.6.24 Anónimo, *Valparaíso* [Jardín Abadie]. Antes de 1864. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología



Fig. 5.6.25 Emilio Chaigneau?,
[Valparaíso]. Antes de 1864,
negativo al colodión húmedo sobre
placa de vidrio.

©CSIC, Museo Nacional de
Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.6.26 Emilio Chaigneau?,
[Valparaíso]. Antes de 1864,
negativo al colodión húmedo sobre
placa de vidrio.

©CSIC, Museo Nacional de
Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.6.27 Emilio Chaigneau,
*Familia de Juan Soldado, indio de
Tucapel.* 1859-1862. ©CSIC,
CCHS, Biblioteca Tomás Navarro
Tomás, Madrid



Fig. 5.6.28 Emilio Chaigneau?,
*[Familia de Juan Soldado, indio
de Tucapel]*. 1859-1862, negativo
al colodión húmedo sobre placa de
vidrio. ©CSIC, Museo Nacional
de Ciencias Naturales, Madrid

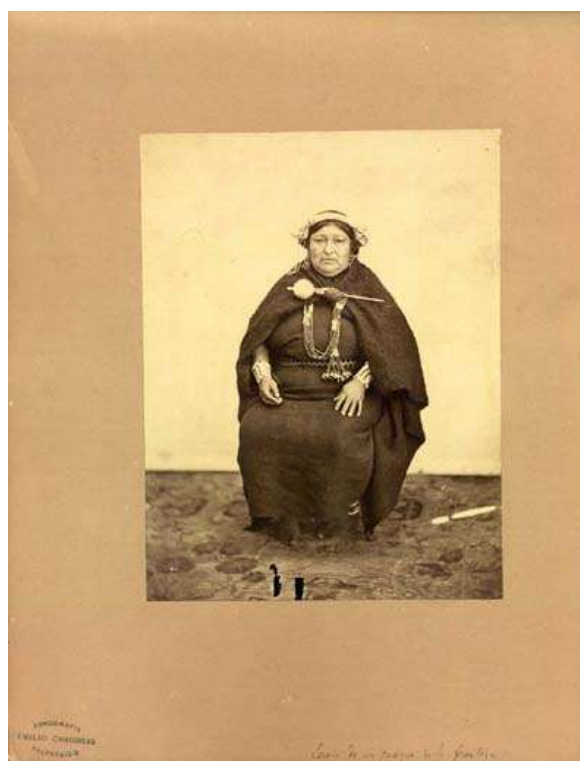


Fig. 5.6.29 Emilio Chaigneau, *Esposa de un cacique de la frontera*. 1859-1862. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.6.30 Emilio Chaigneau,
Mocetón de un cacique de Osorno.
1859-1862. ©CSIC, Museo
Nacional de Ciencias Naturales,
Madrid



Fig. 5.6.31 Emilio Chaigneau,
Cacique de la frontera de Valdivia.
1859-1862. ©CSIC, CCHS,
Biblioteca Tomás Navarro Tomás,
Madrid



Fig. 5.6.32 Emilio Chaigneau, *[Retrato de un hombre]*. Antes de 1864, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.6.33 Rafael Castro?, [*India con manto*]. 1863-1864, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.6.34 Emilio Chaigneau?,
[*Casa de guaros* (sic)]. Antes de
1864, negativo al colodión húmedo
sobre placa de vidrio. ©CSIC,
Museo Nacional de Ciencias
Naturales, Madrid



Fig. 5.6.35 Rafael Castro, [*Quinta Nueva Iberia en Quillota*]. 1864?
©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.6.36 Rafael Castro, [*Quinta Nueva Iberia en Quillota*]. 1864?,
negativo al colodión húmedo sobre
placa de vidrio
©CSIC, Museo Nacional de
Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.6.37 Rafael Castro, [*Quinta Nueva Iberia en Quillota*]. 1864?
©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.6.38 Claude Monet, *Adolphe Monet en el Jardín de Le coteau en Sainte-Adresse*. 1867, óleo sobre lienzo. Colección privada

de la tierra, y para proporcionar un medio de vida a los habitantes de la zona, se debe tener en cuenta el estado de la agricultura, el comercio, el estado de las comunicaciones, etc. En el presente, el comercio de la zona es muy limitado, y se debe buscar medios para mejorar el estado de la agricultura, el comercio, etc. En el presente, el comercio de la zona es muy limitado, y se debe buscar medios para mejorar el estado de la agricultura, el comercio, etc.

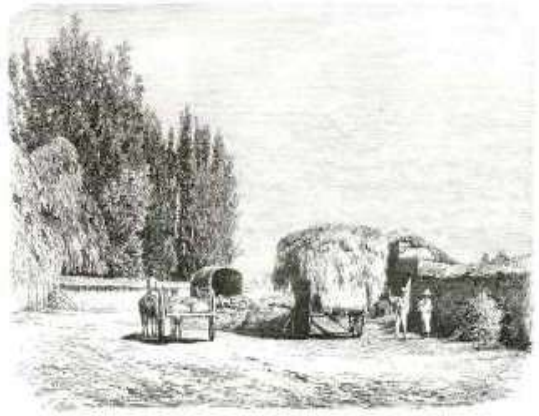


Fig. 5.6.39 F. [Federico] Ruiz (dibujo?), [Bernardo?] Rico (grabado?), Rafael Castro (dibujo), Expedición al Pacífico- Camino de la Palma, Quillota, Chile (dibujo remitido por el señor Castro). 1864. El Museo Universal, 21 de agosto de 1864, 268. Colección particular, Madrid

El comercio de la zona es muy limitado, y se debe buscar medios para mejorar el estado de la agricultura, el comercio, etc. En el presente, el comercio de la zona es muy limitado, y se debe buscar medios para mejorar el estado de la agricultura, el comercio, etc. En el presente, el comercio de la zona es muy limitado, y se debe buscar medios para mejorar el estado de la agricultura, el comercio, etc.

Fig. 5.6.39 F. [Federico] Ruiz (dibujo?), [Bernardo?] Rico (grabado?), Rafael Castro (dibujo), Expedición al Pacífico- Camino de la Palma, Quillota, Chile (dibujo remitido por el señor Castro). 1864. El Museo Universal, 21 de agosto de 1864, 268. Colección particular, Madrid



Fig. 5.6.40 Rafael Castro,
[Localidad en Santiago] [Campos
de Quillota]. 1864? ©CSIC,
Museo Nacional de Ciencias
Naturales, Madrid



Fig. 5.6.41 Rafael Castro, [*Calle de Santiago*]. 1863. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.6.42 Rafael Castro,
*[Costado sur de la Plaza de
Armas]*. 1863. ©CSIC, Museo
Nacional de Ciencias Naturales,
Madrid



Fig. 5.6.43 Rafael Castro, [*La Alameda de las Delicias*]. 1863, negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio.

©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid

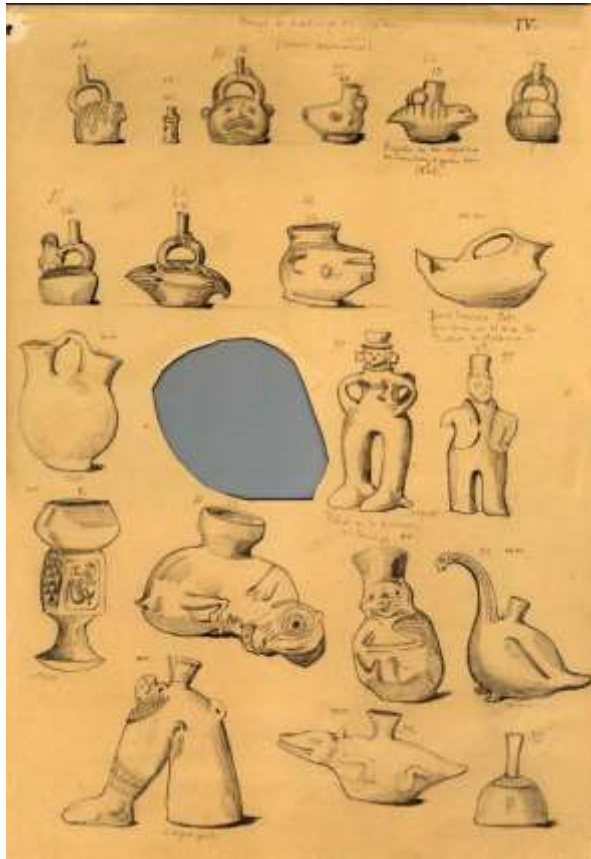


Fig. 5.6.45 Rafael Castro, *[Cerámicas peruanas del Museo de Santiago de Chile, IV]*. 1863. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid

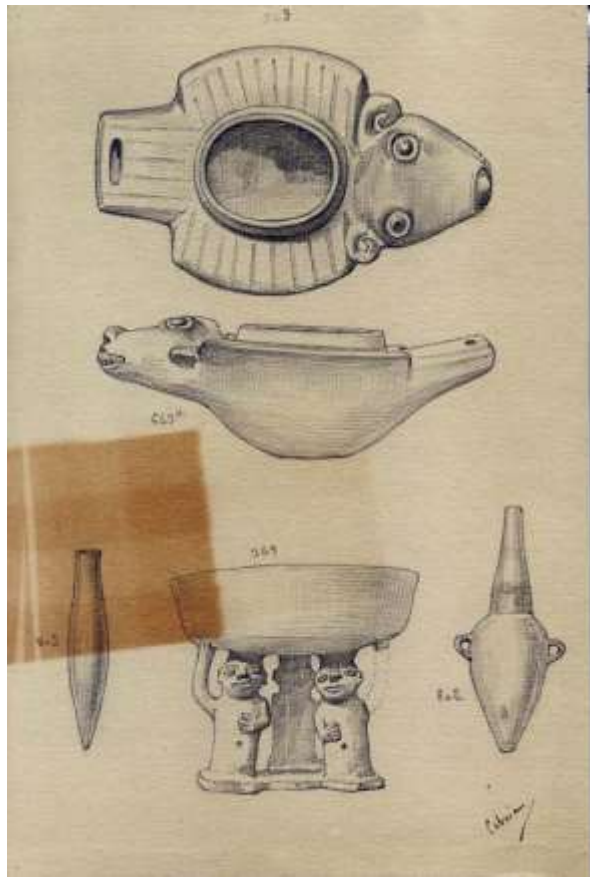


Fig. 5.6.46 José Cebrian García,
*[Cerámicas del Museo
Arqueológico de Madrid]*. 1866-
1898. ©CSIC, CCHS, Biblioteca
Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.6.47 y 5.6. 48 Anónimo,
*Vasi & altri instrumenti che
 anticamente serviano per l' usode'
 Sacrificii.* En: BARTOLOMEO
 MARLIANI, P.ALESSANDRO
 DONATI, FAMIANO NARDINI ET
 AL, *Ritratto di Roma Antica,*
formato nuovamente (Roma:
 Libreria di Michel' Angelo Rossi,
 1689). Colección particular,
 Guadalajara



Fig. 5.6.49 R. Castillo de Lima,
[*Cerámicas peruanas*]. 1879.
©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás
Navarro Tomás, Madrid

Capítulo 5.7

Perú

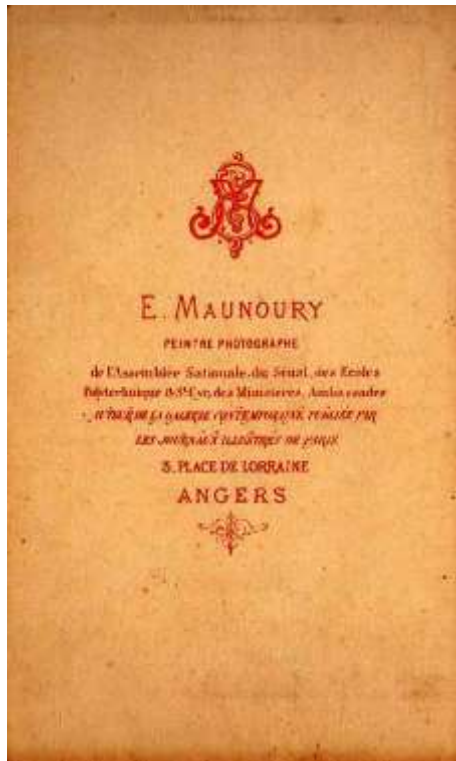


Fig. 5.7.1 Eugène Maunoury,
Verso de *carte de visite*. Colección
particular, Guadalajara



Fig. 5.7.2 [Sociedad Fotográfica de Lima] (fotografía). *Expedición al Pacífico, Paseo de la Alameda, Lima. 1863-1864. El Museo Universal, 30 de octubre de 1864, 349. Colección particular, Madrid*



Fig. 5.7.3 [Sociedad Fotográfica de Lima] (fotografía), [Federico] Ruiz (dibujo), [Bernardo?] Rico (grabado), *Viaje al Pacífico.- Vista de la Catedral de Lima. 1863-1864. El Museo Universal*, 18 de septiembre de 1864, 301. Colección particular, Madrid



Fig. 5.7.4 Sociedad Fotográfica de Lima, [*Catedral de Lima*]. 1862-1863. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid

Capítulo 5.8

Ecuador



Fig. 5.8.1 Rafael Castro y Ordóñez, *[Calle en Guayaquil]*. 1863. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.8.2 Rafael Castro y Ordóñez, [*Casas en Guayaquil*]. 1863. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid

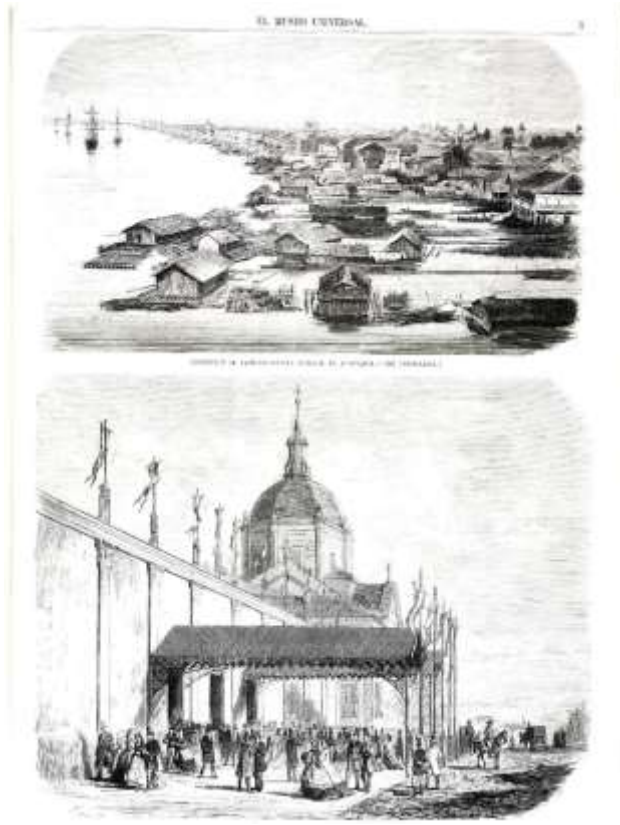


Fig. 5.8.3 [Rafael Castro y Ordóñez (fotografía)], [Federico] Ruiz (dibujo)?, París [grabado], “Expedición al Pacífico.- Vista general de Guayaquil (de fotografía)”, *El Museo Universal*, 1 de enero de 1865, 3. Colección particular, Madrid



Fig. 5.8.4 Ernest Charton, *Paisaje de Guayaquil*. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Madrid



Fig. 5.8.5 [P. T. Vargas?],
[Aguador]. Antes de 1865.
©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás
Navarro Tomás, Madrid

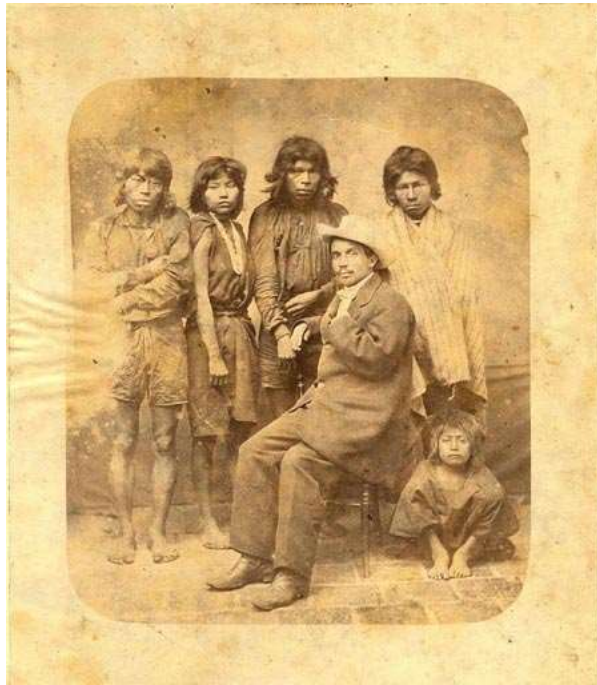


Fig. 5.8.6 [P. T. Vargas?], [*Indios Loreto-Napo*]. Antes de 1865. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.8.7 Anónimo, *[Retrato de indios de la región del Loreto]*. Después de 1865. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.8.8 [Camillus Farrand?],
[Vista panorámica de Quito].
Antes de 1865. ©CSIC, CCHS,
Biblioteca Tomás Navarro Tomás,
Madrid

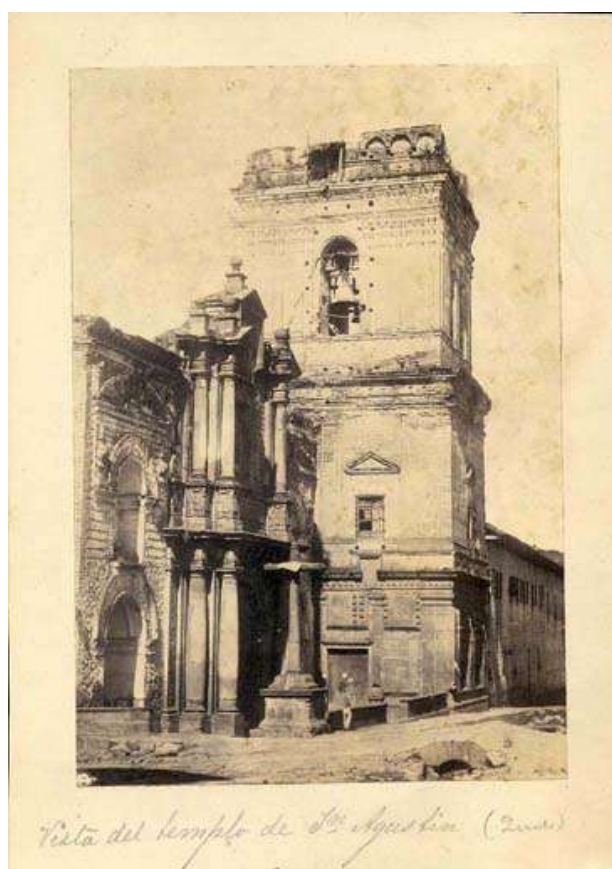
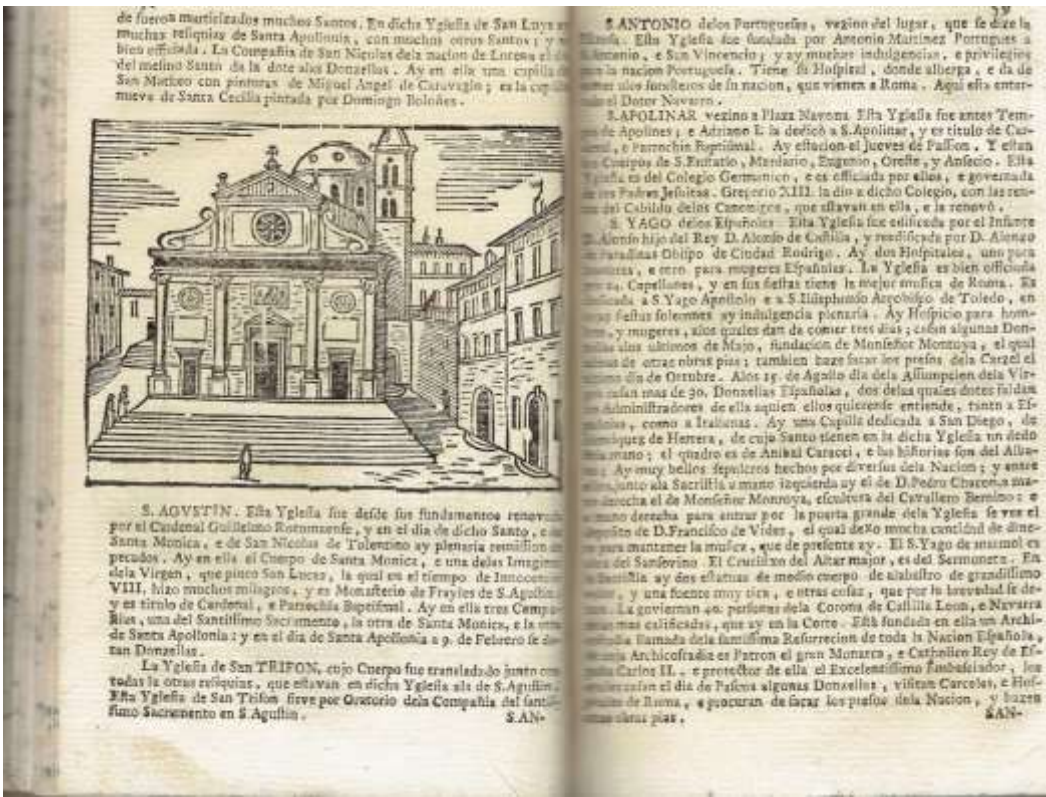


Fig. 5.8.9 Anónimo, *Templo de San Agustín en Quito*. Antes de 1865.
©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.8.10 Anónimo, *San Agustín*, en hoja “Ecuador, Quito”. Antes de 1865. Leibniz Institut für Länderkunde



de fueron martirizados muchos Santos. En dicha Yglesia de San Luce ay muchas reliquias de Santa Apollonia, con muchos otros Santos; y es bien conocida. La Compania de San Nicolas de la nacion de Lincea es de del mismo Santo de la dote a las Donzellas. Ay en ella una capilla de San Mateo con pinturas de Miguel Angel de Caravagio; es la capilla nueva de Santa Cecilia pintada por Dominiago Boloines.

S. AGUSTIN. Esta Yglesia fue desde sus fundamentos renovada por el Cardenal Guillelmo Rotomense, y en el dia de dicho Santo, es de Santa Monica, e de San Nicolas de Tolentino ay pletoria restitucion de pecados. Ay en ella el Cuerpo de Santa Monica, e una delas Imagenes de la Virgen, que pinto San Luca, la qual en el tiempo de Innocencio VIII. hizo muchos milagros, y es Monasterio de Frayes de S. Agustin, y es tirlo de Cardenal, e Parochia Episcopal. Ay en ella tres Capillas, una del Santissimo Sacramento, la otra de Santa Monica, e la otra de Santa Apollonia; y es el dia de Santa Apollonia a 9. de Febrero se dan a las Donzellas.

La Yglesia de San TRIFON, cuyo Cuerpo fue trasladado junto con todas las otras reliquias, que estavan en dicha Yglesia a la de S. Agustin. Esta Yglesia de San Trifon sirve por Quorrio de la Compania del Santissimo Sacramento en S. Agustin.

S. ANTONIO de los Portugueses, vezino del lugar, que se dice la Plaza. Esta Yglesia fue fundada por Antonin Martinez Portugues a S. Antonio, e San Vincencio; y ay muchas indulgencias, e privilegios para la nacion Portuguesa. Tiene su Hospital, donde alberga, e da de comer a los fundadores de la nacion, que vienen a Roma. Aqui esta enterrado el Doctor Navarro.

S. APOLINAR vezino a Plaza Navona. Esta Yglesia fue antes Templo de Apolines; e Adriano I. la dedico a S. Apolinar, y es tirlo de Cardenal, e Parochia Episcopal. Ay en ella el Jueves de Pascon. Y estan los Cuerpos de S. Eustacio, Mercurio, Eugenio, Orestes, y Anacleto. Esta Yglesia es del Colegio Germanico, e es edificada por ellos, e gobernada de los Padres Jesuitas. Gregorio XIII. le dio a dicho Colegio, con la renouacion del Cabildo de los Canonicos, que estavan en ella, e la renovó.

S. YAGO de los Espanoles. Esta Yglesia fue edificada por el Infante D. Alonso hijo del Rey D. Alonso de Castilla, y mandada por D. Alonso de Paradañas Obispo de Ciudad Rodrigo. Ay dos Hospitales, uno para hombres, e otro para mugeres, que se llama de San Yago, e otro para mugeres, que se llama de San Yago. La Yglesia es bien conocida por sus Capellanas, y en sus fiestas tiene la mejor musica de Roma. Es fundada a S. Yago Apollonia e a S. Ildefonso Arceobispo de Toledo, en cuyo festo se celebra ay indulgencia plenaria. Ay Hospicio para hombres, y mugeres, a los quales dan de comer tres dias; e asen algunas Donzellas a los ultimos de Mayo, fundacion de Monseñor Montoya, el qual hizo de otras obras pias; tambien haze sacar los presos de la Carcel el mismo dia de Octubre. A los 15. de Agosto dia de la Assumpcion de la Virgen se dan mas de 30. Donzellas Espanolas, dos de las quales dotes se dan a los administradores de ella a quien ellos quieren; e entiende, tanto a Espanoles, como a Italianos. Ay una Capilla dedicada a San Diego, de cuyo festo de Herrera, de cuyo Santo tienen en la dicha Yglesia un altar de plata; el quadro es de Anibal Caracci, e las historias son del Altar. Ay muy bellas sepulturas hechas por diversos de la Nacion; y entre ellas, junto a la Sacristia, a mano izquierda ay el de D. Pedro Chacon, a mano derecha el de Monseñor Montoya, escultora del Cavallero Bernabò; e a mano derecha para entrar por la puerta grande de la Yglesia se ve el sepulcro de D. Francisco de Vides, el qual de 80. mocha cantidad de dinero para mantener la musica, que de presente ay. El S. Yago de su nombre es de San Yago. El Crucifixo del Altar mayor, es del Sermonero. En la Sacristia ay dos estatuas de medio cuerpo de alabastro de grandissimo valor, y una fuente muy rica, e otras cosas, que por la brevedad se dexan. La goviernan 40. personas de la Corona de Castilla Leon, e Navarra de las mas calificadas, que ay en la Corte. Esta fundada en ella un Archiconfradia llamada de la familia Refurreccion de toda la Nacion Espanola, su Abicofrades es Patron el gran Monarca, e Cristiano Rey de España Carlos II. e protector de ella el Excelentissimo Embaxador; sea el dia de Pasca algunas Donzellas, visitan Carcelos, e Hospitales de Roma, e procuran de sacar los presos de la Nacion, y hazen otras obras pias.

Fig. 5.8.11 Anónimo, *San Agustín*. En: Juan Baptista Vaccondio Romano, *Las cosas maravillosas de la santa ciudad de Roma, en donde se trata de las Yglesias [sic], estaciones, reliquias y cuerpos santos que ay [sic] en ella*. Roma: Roque Bernabò Impressor, 1711, 58. Colección particular, Guadalajara



Fig. 5.8.12 Anónimo, *Velabro*, grabado en madera como ilustración de texto. En: Juan Baptista Vaccondio Romano, *Las cosas maravillosas de la santa ciudad de Roma, en donde se trata de las Yglesias [sic], estaciones, reliquias y cuerpos santos que ay [sic] en ella*. Roma: Roque Bernabò Impressor, 1711, 198. Colección particular, Guadalajara

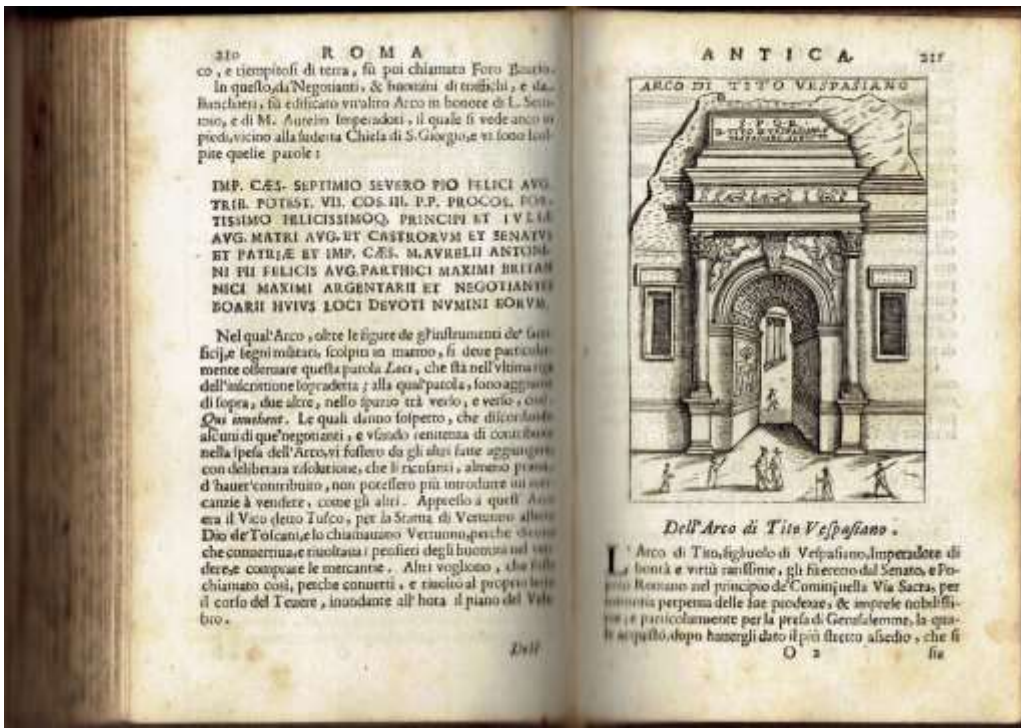


Fig. 5.8.13 Anónimo, *Arco di Tito Vespasiano*. En: Bartolomeo Marliani, P. Alessandro Donati, Famiano Nardini et al, *Ritratto di Roma Antica, formato nuovamente*. Roma: Librería di Michel'Angelo Rossi, 1689, 211. Colección particular, Guadalajara



De' Vestigiij del Tempio del Sole, ò della Salute, nel Quirinale.

Q Vell'antico edificio, che si vedeva sul monte Quirinale, nel giardino de' Signori Colonnese, del quale appaiono ancor' presentemente alcuni pochi avanzi succeduto da molti, esser un' residuo della Torre di Mecenate già da noi descritta.

Viene pertanto rigettata prudentemente questa opinione del Donati nel capo 15. del 3. libro; che più tosto crede, e ritiene la medesima anticaglia, un' vestigio del Senacolo, ò Casa delle donne, fondata sul Quirinale dall' Imperador' Augustulo, tanto maggiormente, che la forma di detto Senacolo delineata dal Serlio, è somigliantissima al residuo suddetto, e che il posto, in cui quella si vede, chiamavasi anticamente *Mesa*, qual nome hebbe per appunto, la Nonna dell' Augustulo suddetto.

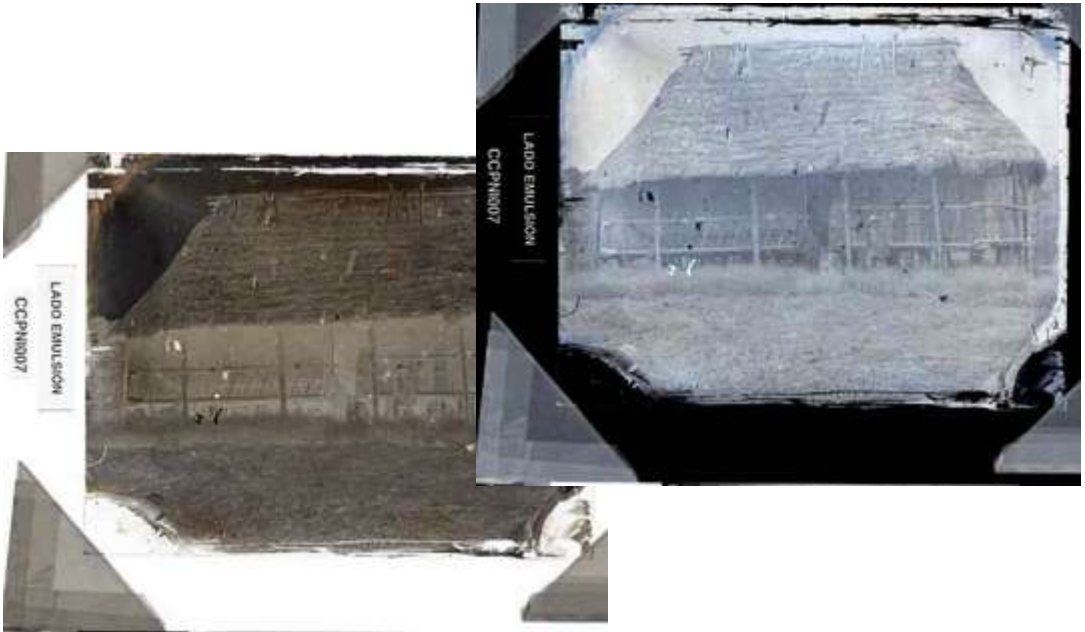
È ancor' de' opinioni degli Antiquari, che mi fosse il Tempio del Sole, fabricato da Aureliano nel Quirinale, per occasione di Vespasiano.

Non mi finalmente, considera questo antico frammento un vestigio del Tempio della Salute, perchè questo si edificò vicino al Tempio di Quirino, esistente nel medesimo colle; come ancora perchè l'eleganza dell'intaglio, e le poche rimanenti restanti si vede, e la forma dell'architettura molto nobile, dimostrano apertamente, esser stato questo edificio, ne gli anni precedenti all' Imperio d' Aureliano, in tempo del quale, habeva già il disegno, cominciato a ornare il suo decoro.



Del

Fig. 5.8.14 Anónimo, *Tempio del Sole*. En: Bartolomeo Marliani, P. Alessandro Donati, Famiano Nardini et al, *Ritratto di Roma Antica, formato nuovamente*. Roma: Librería di Michel' Angelo Rossi, 1689, 296. Colección particular, Guadalajara



Figs. 5.8.15a, 5.8.15b Anónimo,
*[Cabaña en la selva con dos
personas delante]*, [recto y verso].
©CSIC, Museo Nacional de
Ciencias Naturales, Madrid,
Madrid



Figs. 5.8.16a, 5.8.16b Anónimo, *[Retrato de indígena de medio cuerpo]*, [recto y verso]. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid, Madrid

Capítulo 5.9

Panamá



Fig. 5.9.1 Rafael Castro y Ordóñez, *Catedral de Panamá*. 1863. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.9.2 Rafael Castro y Ordóñez, *[Calle en Guayaquil]* [Casona del Conde de Santa Ana, Panamá]. 1863. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.9.3 Rafael Castro y
Ordóñez, *[Guayaquil]*. 1863.
©CSIC, Museo Nacional de
Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.9.4 Rafael Castro (fotografía), [Bernardo?] Rico (grabado), “Expedición Científica del Pacífico.- Joven de la Isla de Taboga.” *El Museo Universal*, 6 de marzo de 1864, 77. Colección particular, Madrid



Fig. 5.9.5 Rafael Castro y Ordóñez
[Jóvenes en la Isla de Taboga].
1863. ©CSIC, Museo Nacional de
Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.9.6 Rafael Castro y Ordóñez, *[Grupo en la Isla de Taboga]*. 1863. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.9.7 Juan Ravenet, *Señorita de Panamá en una hamaca*. 1791-1793. Museo de América, Madrid

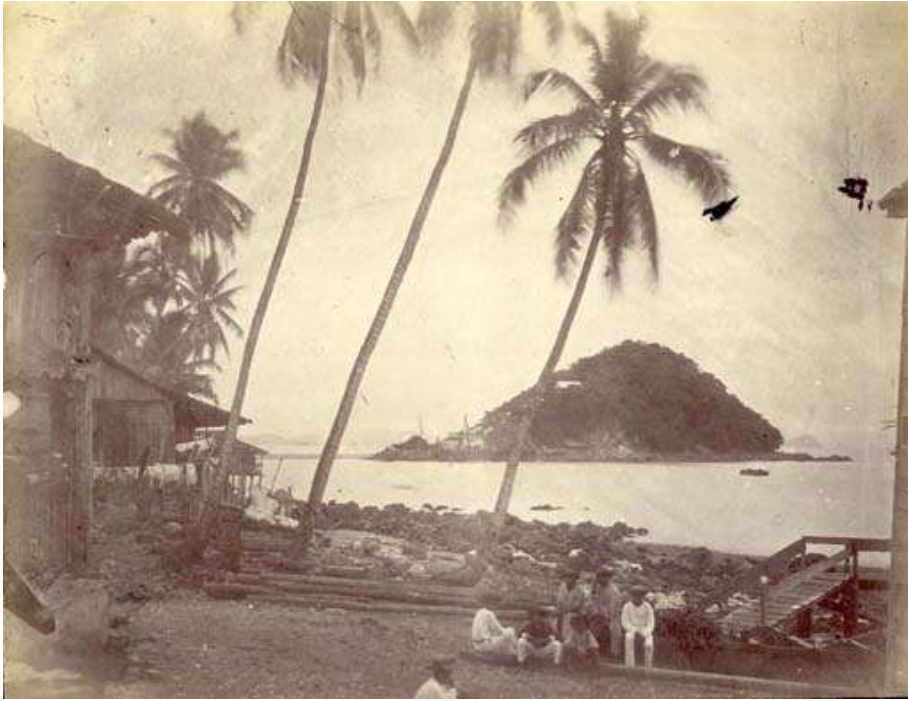


Fig. 5.9.8 Rafael Castro y Ordóñez, [*Playa de Taboga con personas*]. 1863. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.9.9 Rafael Castro (fotografía), [Bernardo?] Rico (grabado), F. [Federico] Ruiz, dibujo. "Expedición Científica al Pacífico.- Isla de Taboga y Punta del Morro." *El Museo Universal*, 3 de enero de 1864, 4. Colección particular, Madrid



Fig. 5.9.10 Rafael Castro y Ordóñez, *Taboga*. 1863. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología



Fig. 5.9.11 Rafael Castro y Ordóñez, *Taboga*. 1863. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología

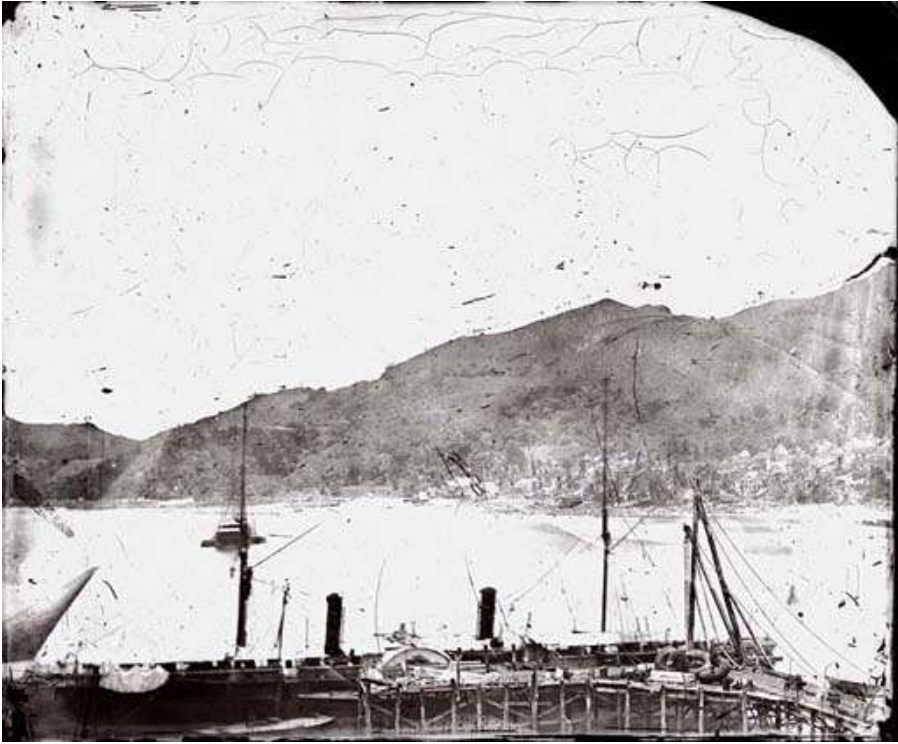


Fig. 5.9.12 Rafael Castro y Ordóñez, *[Fragata en Taboga]*. 1863. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.9.13 Rafael Castro y Ordóñez (fotografía), F [Federico] Ruiz (dibujo), [Marcelo] París (grabado) “Expedición Científica al Pacífico.- La *Resolución* y la goleta *Covadonga* ante Taboguilla”. *El Museo Universal*, 3 de enero de 1864, 5. Colección particular, Madrid

Capítulo 5.10

California



Fig. 5.10.1 [Federico] Ruiz (dibujo), [Bernardo] Rico [y Ortega] (grabado), Rafael Castro y Ordóñez (fotografía), *Expedición Científica al Pacífico- Casa de Salud, San Francisco de California*. 1863-1864. *El Museo Universal*, 31 de enero de 1864, 36. Colección particular, Madrid



Fig. 5.10.2 Anónimo, *Fire Engine House-Broderick n° 1-Sacramento Street-S. Francisco de California. Circa 1863.* ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.10.3 Anónimo, *Bomberos de San Francisco. Circa 1863.*
©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.10.4 Rafael Castro y Ordóñez, *Casa de salud, en donde murió el Sr. Amor (San Francisco)*. 1863. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología



Fig. 5.10.5 Rafael Castro y Ordóñez, *Washington Street, San Francisco*. 1863. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.10.6 Rafael Castro y Ordóñez, *Calle de San Francisco de California*. 1863. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología



Fig. 5.10.7 Rafael Castro y Ordóñez, *[Retrato de Chinos]*. 1863. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.10.8 Rafael Castro y Ordóñez, [*Grupo de chinos*]. 1863. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.10.9 Rafael Castro y Ordóñez, *[Grupo de chinos]*. 1863. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.10.10 Rafael Castro y Ordóñez, [*Personajes masculinos de la época*]. 1862. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.10.11 John Thomson,
*Canton, Guangdong Province,
China: An Old Mandarin and a
Young Boy.* 1869. Wellcome
Library, Londres



Fig. 5.10.12. Buehman Studio, *Unidentified Chinese Man- Studio Portrait. Circa 1895. Arizona Historical Society, Tucson*



Fig. 5.10.13. Anónimo, *Portrait of Mother Mujia*. Dinastía Qing, circa 1890. Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C.



Fig. 5.10.14. John Thomson, [Ilustración de un retrato chino]. 1872. John Thomson, "Hong Kong Photographers," *The British Journal of Photography*, 13 diciembre 1872, 591



Fig. 5.10.15. Milton M. Miller, *A Lady of Rank, Shanghai*. 1860-1863. The Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, Londres. Reproduction forbidden without prior authorization by Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland



Fig. 5.10.16. Anónimo, *Portrait of an Unidentified Courtier in front of a Table*. Dinastía Qing, siglos XVIII-XIX. Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C.



Fig. 5.10.17. Anónimo, *Portrait of Yinghe*. Dinastía Qing, 1806. Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C.



Fig. 5.10.18. Anónimo, [Retratos masculinos] y caja de gutapercha de daguerrotipo. 1850-1860. Colección particular, Guadalajara



Fig. 5.10.19 Rafael Castro y Ordóñez, *Los Centinelas, Big Trees*. 1863. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.10.20 Rafael Castro y Ordóñez, *[Big Trees- Los Centinelas]*. 1863. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.10.21 Rafael Castro y Ordóñez, *Los Centinelas, Big Tree, California*. 1863. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología



Fig. 5.10.22 W. H. McFarlane [litógrafo], *Sequoia Wellingtonia*.- *The Two Guardsmen*. 1867. Colección particular, Nueva York



Fig. 5.10.23 Rafael Castro y Ordóñez, [*Tronco de sequoia*]. 1863. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.10.24 Carleton E. Watkins, *Section of the Grizzly Giant, 33 feet diameter*, (Watkins's *Pacific Coast Series*). 1867-1874. New York Public Library



Fig. 5.10.25 Rafael Castro y Ordóñez, [*Escalera sobre tronco de secuoya gigante*]. 1863. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Madrid



Fig. 5.10.26 Lawrence & Houseworth, *Section of the Original Big Tree, 30 feet diameter.* 1864-1874. New York Public Library



Fig. 5.10.27 Rafael Castro y Ordóñez, *Hotel y selva (San Francisco de California)*. 1863. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología



Fig. 5.10.28. Rafael Castro y Ordóñez, *Calaveras, California*. 1863. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología



Fig. 5.10.29 Rafael Castro y Ordóñez, [Tronco de secuoya gigante de California]. 1863. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



Fig. 5.10.30 Underwood & Underwood, *Mother of the Forest.-Sacrificed to Curiosity, Died When Bark (now in London) Was Stripped for Exhibition, Calaveras Grove, California. Circa 1902.* Library of Congress, Washington D.C.

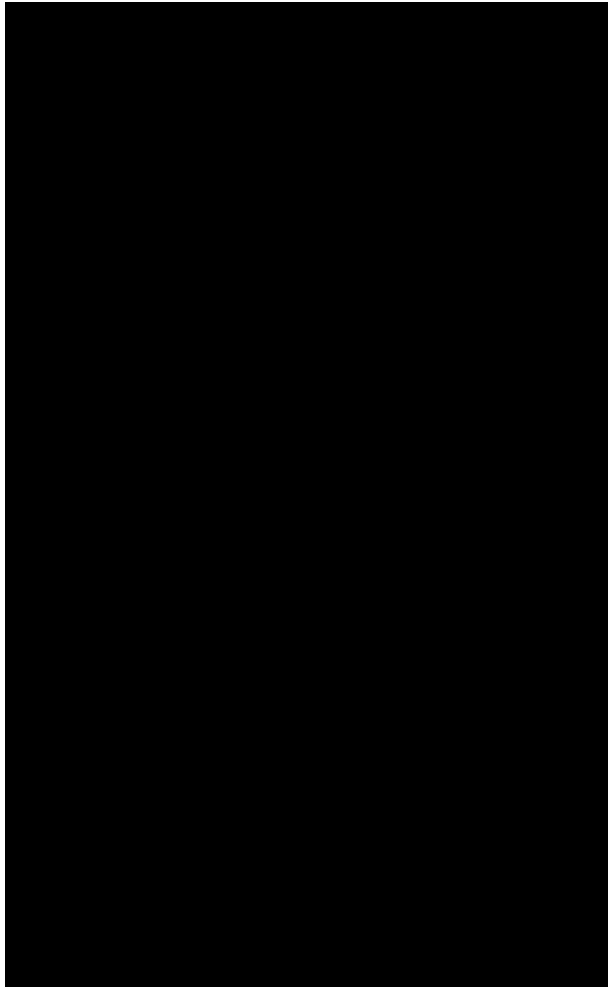


Fig. 5.10.31 Albert Bierstadt,
Sequoia. 1860-1870. National
Museum in Poznan (Polonia)



Fig. 5.10.32 Underwood & Underwood, *Eagle's Wing*.- *Root of a Fallen Sequoia, Calaveras Grove of Big Trees. Circa 1902. Library of Congress, Washington D.C.*



Fig. 5.10.33 Rafael Castro y Ordóñez, [*Raíz de secuoya gigante de California*]. 1863. ©CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.

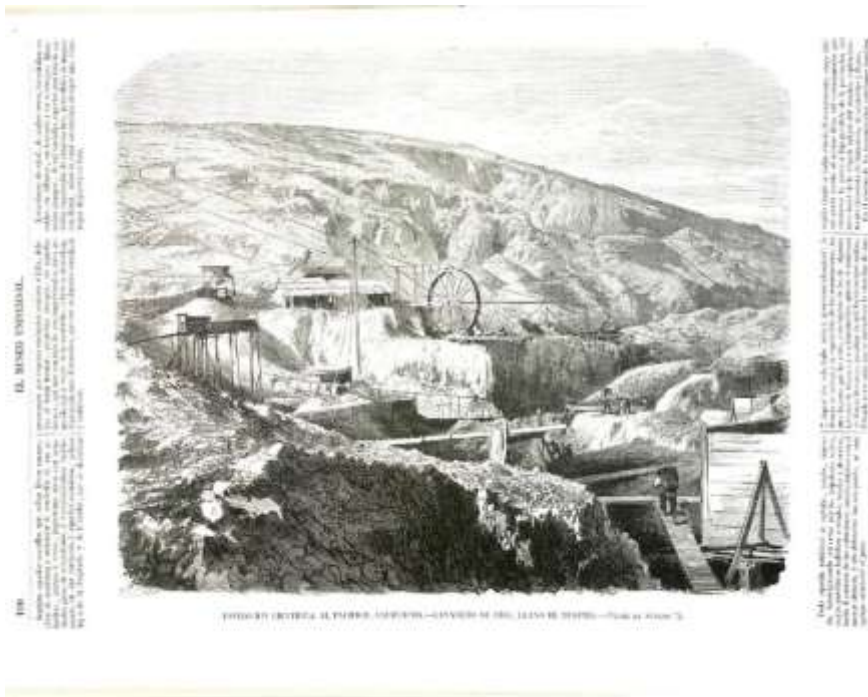


Fig. 5.10.34 [Federico] Ruiz (dibujo), Rafael Castro y Ordóñez (fotografía), *Expedición Científica al Pacífico- Lavadero de oro, llano de Murphis* [sic]. 1863-1864. *El Museo Universal*, 27 de marzo de 1864, 100. Colección particular, Madrid

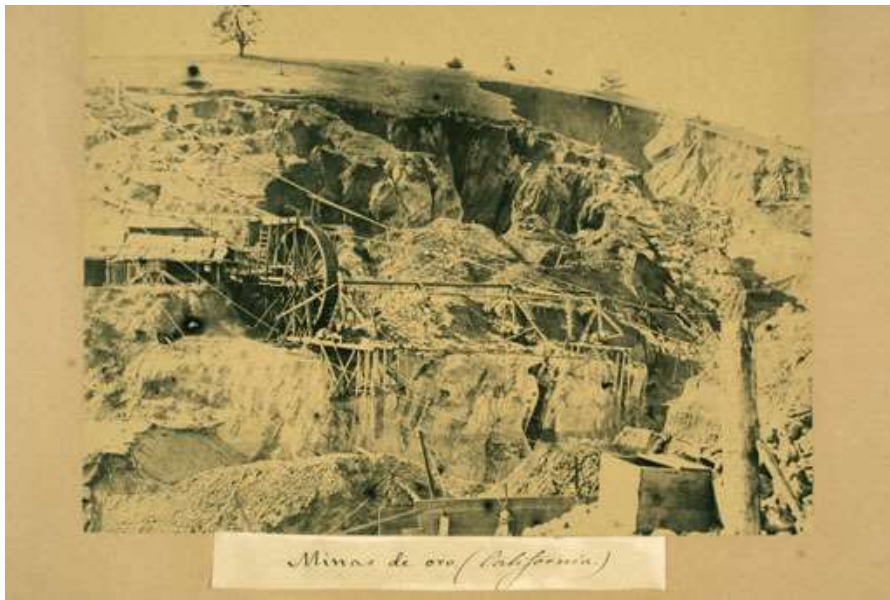


Fig. 5.10.35 Rafael Castro y Ordóñez, *Minas de oro, California*. 1863. Colección del Museo Nacional de Antropología, Madrid. Prohibida su reproducción sin autorización expresa del Museo Nacional de Antropología



Fig. 5.10.36 [Rafael Castro y Ordóñez], *The Guardsmen at the Entrance of the Mammoth Grove, taken in September 1863 by Señor Martínez de Castro, photographer and artist of the Spanish Scientific Commission to the Pacific (Resolución y Triunfo under Admiral Hernández [sic] Pinzón). 1863. En Edward Vischer, The Forest Trees of California (San Francisco, 1864). Yale Collection of Western Americana, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, New Haven*



Fig. 5.10.37 [Rafael Castro y Ordóñez], *Log of the Original Big Tree*, [cortado] *Photographer and Artist of the Scientific Commission*. 1863. En Edward Vischer, *The Forest Trees of California* (San Francisco, 1864). Yale Collection of Western Americana, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, New Haven



Fig. 5.10.38 [Rafael Castro y Ordóñez], *The Upper Portion of the Original Big Tree and Surrounding Debris* [ilegible] *After the Recent Removal of the Old Beer Room and Bowling Alley which Had Been Built Over It (Sept 1863)* [ilegible] *by Señor Martínez de Castro, phot of the Scientific Commission of Spain.* En Edward Vischer, *The Forest Trees of California* (San Francisco, 1864). Yale Collection of Western Americana, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, New Haven



Fig. 5.10.39 [Rafael Castro y Ordóñez], *Sugar Pines Surrounded by Silver Firs and Other Trees, Sugar Pine-“Pinus Lambertiana”, Silver Fir-“Abies Grandis”*. 1863. En Edward Vischer, *Vischer's Views of California, the Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California and its Avenues*, vol II (San Francisco, Impresión del autor, después de 1863-1868). Honnold Mudd Library, Special Collections, The Claremont Colleges, Claremont



Fig. 5.10.40 [Edward Vischer?], *The Approaches of the Grove*. Antes de 1862. En Edward Vischer, *Views of California: The Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California, and its Avenues* (San Francisco, 1862). Colección Peter H. Raven Library/ Missouri Botanical Garden

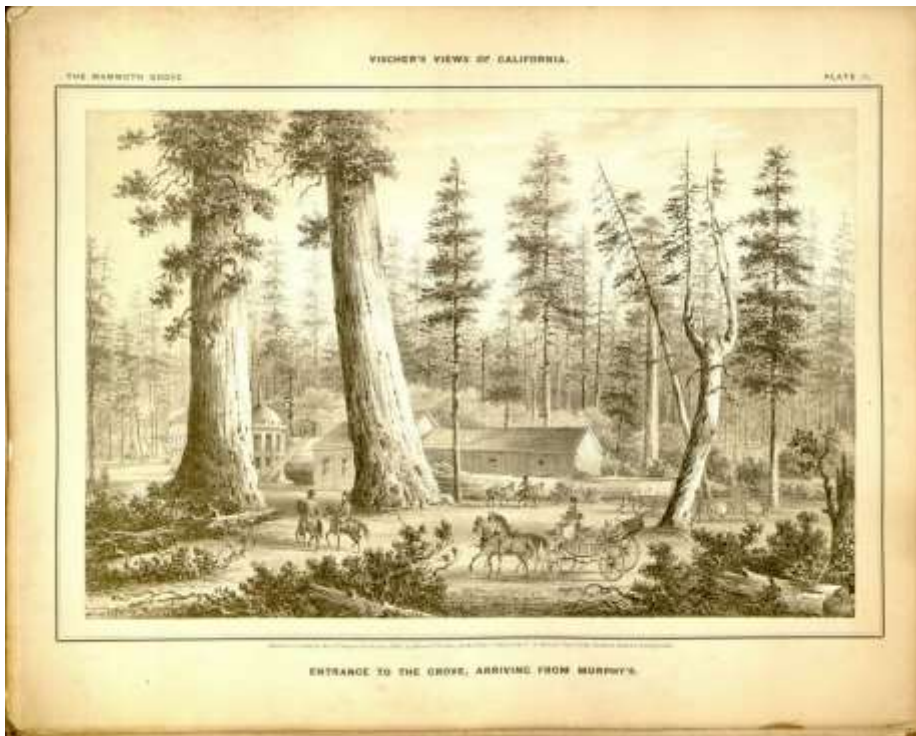


Fig. 5.10.41 [Edward Vischer?], *Entrance to the Grove, Arriving from Murphy's*. Antes de 1862. En Edward Vischer, *Views of California: The Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California, and its Avenues* (San Francisco, 1862). Colección Peter H. Raven Library/ Missouri Botanical Garden

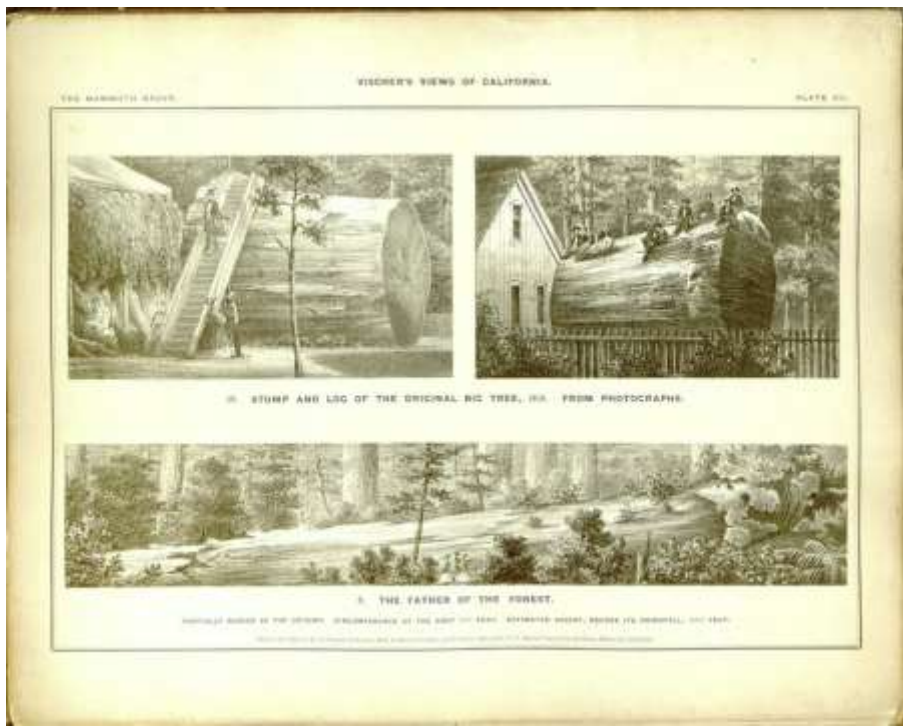


Fig. 5.10.42 [Edward Vischer?],
 10.- *Stump and Log of the Original
 Big Tree, 1855, from Photographs;*
 11.-*The Father of the Forest.* Antes
 de 1862. En Edward Vischer, R,
*Views of California: The Mammoth
 Tree Grove, Calaveras County,
 California, and its Avenues* (San
 Francisco, 1862). Colección Peter
 H. Raven Library/ Missouri
 Botanical Garden



Fig. 5.10.43 Edward Vischer, *The Three Graces*. Antes de 1862. En Edward Vischer, *Views of California: The Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California, and its Avenues* (San Francisco, 1862). Colección Peter H. Raven Library/ Missouri Botanical Garden



Fig. 5.10.44 Edward Vischer, *Mother and Son*. Antes de 1862. En Edward Vischer, *Views of California: The Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California, and its Avenues* (San Francisco, 1862). Colección Peter H. Raven Library/ Missouri Botanical Garden



Figs. 5.10.45 y 5.10.46 [Federico] Ruiz (dibujo), [Ilegible], *Expedición al Pacífico.- Árboles Gigantes, grupo de las tres gracias*; [Federico] Ruiz (dibujo), Pisón (grabado), *Expedición al Pacífico.- Árboles gigantes, la madre y el hijo*. 1863. *El Museo Universal*, 3 de abril de 1864, 108. Colección particular, Madrid



Fig. 5.10.47 [Rafael Castro y Ordóñez], *Hydraulic Mining*, from a *Photograph by Rafael Ordóñez Castro, of the Pacific Squadron of Spain. 1863*. En Francis P. Farquhar, ed. *The Journal of William H. Brewer, Professor of Agriculture in the Sheffield Scientific School from 1864 to 1903* (New Haven: Yale University Press; London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1930), 350

Capítulo 6

La disolución de la comisión científica y la visita de Rafael Castro a las Islas de Chincha

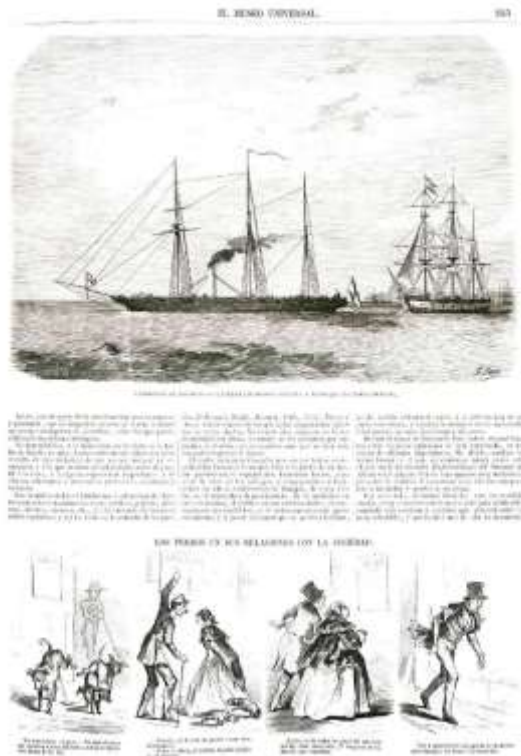


Fig. 6.1 Anónimo, [Bernardo?] Rico (grabado), F. [Federico] Ruiz (dibujo) “Expedición Científica del Pacífico.- La goleta *Covadonga* sacando a remolque a la barca *Heredia*” *El Museo Universal*, 31 de julio de 1864, 245. Colección particular, Madrid



Fig 6.2 Anónimo, [Bernardo?] Rico (grabado), F. [Federico] Ruiz (dibujo) “Islas Chinchas, Casa del Gobierno,” *El Museo Universal*, 9 de octubre de 1864, 524. Colección particular, Madrid



Fig 6.3 Henry de Witt Moulton (negativo fotográfico), Alexander Gardner (positivo fotográfico), “Governor’s House, Chincha Islands”, Alexander Gardner ed., *Rays of Sunshine from South America* (Washington DC, Philp & Solomons, circa 1865). Library of Congress, Washington DC



Fig 6.4 [Rafael Castro y Ordóñez?] (fotografía), [Bernardo?] Rico (grabado), F. [Federico] Ruiz (dibujo) “Islas de Chincha.- La infantería de marina española en la Plaza de la Iglesia Matriz, el 28 de julio último, aguardando el ataque de los peruanos (de fotografía)” *El Museo Universal*, 16 de octubre de 1864, 332. Colección particular, Madrid

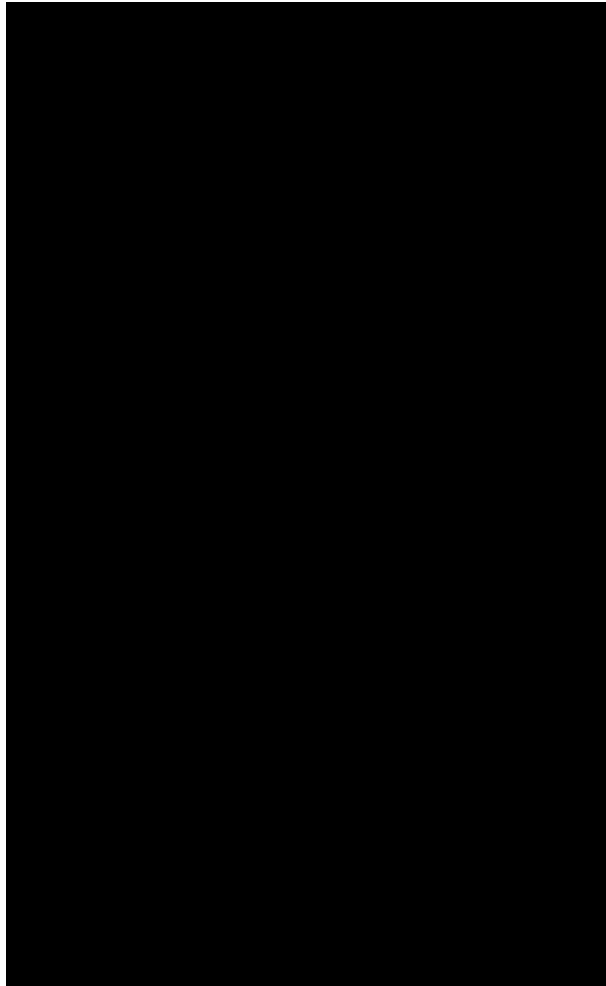


Fig. 6.5 Henry De Witt Moulton?
V. L. Richardson?, Rafael Castro?,
*View of the Chinchas n. 7, The
Church with Group of Spaniards.*
Colección Keith McElroy, Tucson,
Arizona



Fig 6.6 Anónimo, *Dedication of Monument at Gettysburg Cemetery*, 1863. Library of Congress, Washington D.C.



Fig 6.7 Anónimo (cróquis), F. [FEDERICO] RUIZ (dibujo), *El boquete de Anghera*, en Pedro Antonio de Alarcón, *Diario de un testigo de la Guerra de África* (Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig Editores, 1859), 20. Colección particular, Guadalajara



Fig 6.8 Anónimo, [José] Severini (grabado), [Francisco Javier] Ortego [y Vereda] (dibujo), “El general O’Donnell da la cruz de San Fernando al conde D’ Eu” en Pedro Antonio de Alarcón, *Diario de un testigo de la Guerra de África* (Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig Editores, 1859), 137. Colección particular, Guadalajara



Fig 6.9 Anónimo, [Bernardo?] Rico (grabado), F. [Federico] Ruiz (dibujo), “Islas de Chincha.- Carro y cargadores de guano,” *El Museo Universal*, 16 de octubre de 1864, 333. Colección particular, Madrid

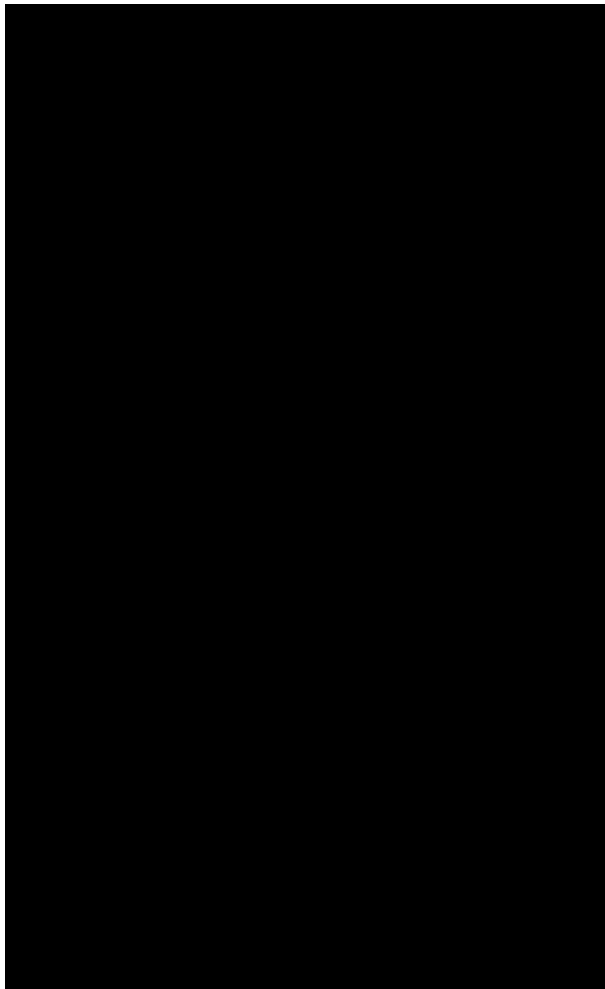


Fig 6.10 Anónimo, “Shooting the Guano,” en Anónimo, “The Chincha Islands,” *The Illustrated London News*, 21 febrero 1863, 200



Fig 6.11 [Henry de Witt Moulton, V. L. Richardson], [Panorama of the Town, North Island, Chincha Islands, n. 4, en *Rays of Sunshine from South America*]. American Museum of Natural History Library, Nueva York



Fig 6.12 Anónimo, [Bernardo?] Rico (grabado), F. [Federico] Ruiz (dibujo), “Expedición al Pacífico.- Vista general de la Isla del Norte,” *El Museo Universal*, 13 de noviembre de 1864, 364. Colección particular, Madrid



Fig 6.13 Henry De Witt Moulton (negativo fotográfico), Alexander Gardner (positivo fotográfico), “View of the Town, North Island, Chincha Islands”, Alexander Gardner ed., *Rays of Sunshine from South America* (Washington DC, Philp & Solomons, circa 1865). Library of Congress, Washington DC

Capítulo 7

Impresiones de un viaje por los Estados Unidos



Hotel de la Quinta Avenida, Nueva York.

Este edificio, que se ve en la fotografía, es el Hotel de la Quinta Avenida, en Nueva York. Fue construido en 1857 por el arquitecto James Watson Smith. Es uno de los edificios más importantes de la ciudad y ha sido sede de muchas celebraciones importantes.

Este edificio, que se ve en la fotografía, es el Hotel de la Quinta Avenida, en Nueva York. Fue construido en 1857 por el arquitecto James Watson Smith. Es uno de los edificios más importantes de la ciudad y ha sido sede de muchas celebraciones importantes.



Este hombre, que se ve en el dibujo, es Federico Ruiz. Fue un militar y político español. Participó en la guerra de Cuba y fue uno de los líderes de la independencia cubana. Fue asesinado en 1895.

Fig. 7.1. [Fotógrafo comercial anónimo], (fotografía), [Federico] Ruiz (dibujo), [Enrique] Laporta (grabado), “Hotel de la Quinta Avenida en Nueva York”, *El Museo Universal*, 15 de enero de 1865, 20. Colección particular, Madrid



Figs. 7.2 y 7.2 bis [Fotógrafo comercial anónimo], (fotografía), [Bernardo] Rico (grabado), “Calle de Broadway (Nueva York)”; [Fotógrafo comercial anónimo], (fotografía), [Marcelo] París (grabado), “Fuerte Lafayette en la entrada de Nueva York”, *El Museo Universal*, 5 de febrero de 1865, 44. Colección particular, Madrid

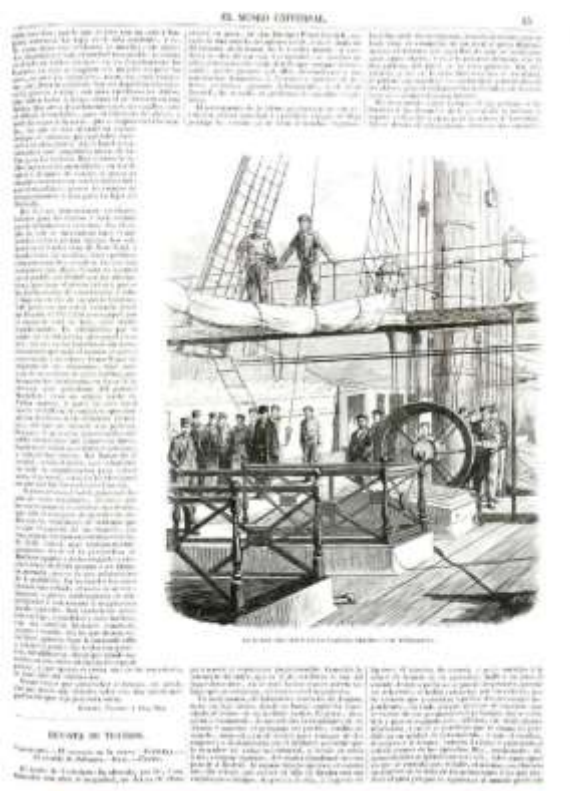


Fig. 7.3. [Rafael Castro y Ordóñez], (fotografía), [Bernardo] Rico (grabado), “La rueda del timón en la fragata *Triunfo* (de fotografía)”, *El Museo Universal*, 5 de febrero de 1865, 45. Colección particular, Madrid

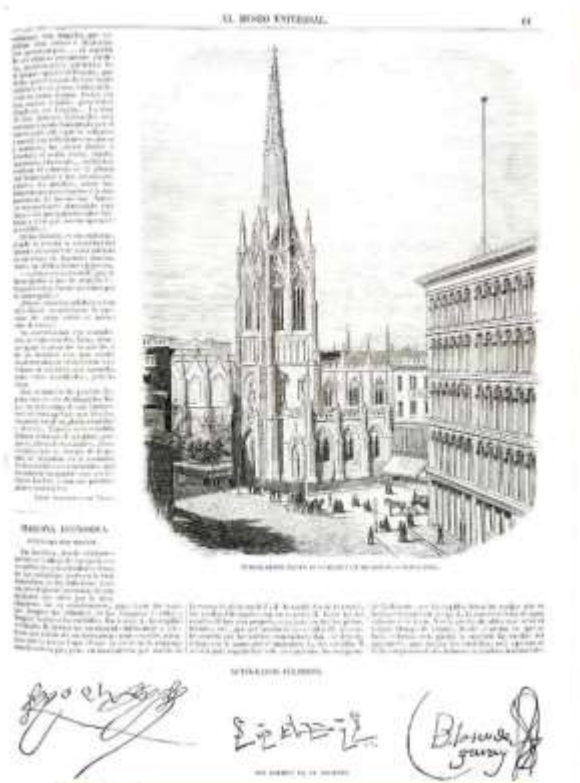


Fig. 7.4. [Fotógrafo comercial anónimo], (fotografía), [Federico] Ruiz (dibujo), [Enrique] Laporta (grabado), “Templo protestante de la Gracia en Broadway”, *El Museo Universal*, 19 de febrero de 1865, 61. Colección particular, Madrid

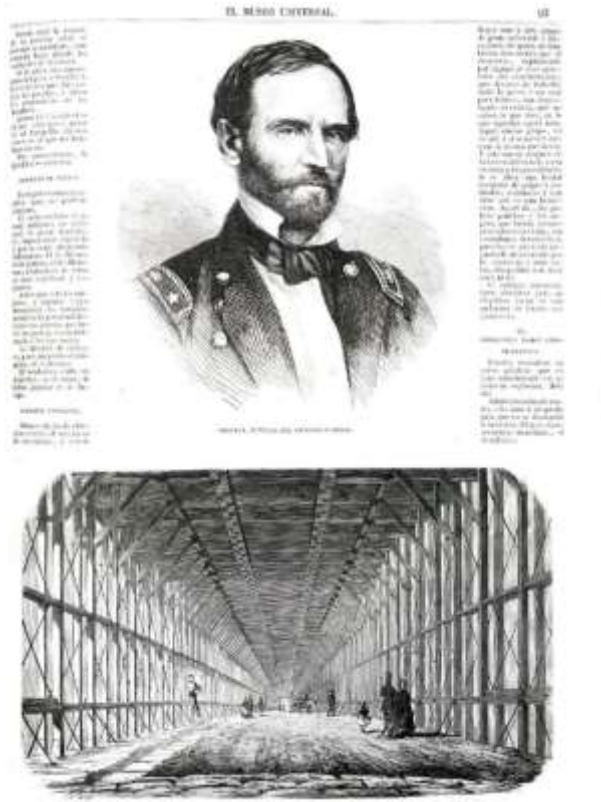


Fig. 7.5. Rafael Castro y Ordóñez (dibujo), [Federico] Ruiz (dibujo), [Bernardo] Rico (grabado), “América del Norte.- Interior del puente colgante sobre el Niágara (dibujo remitido por el Señor Castro)”, *El Museo Universal*, 19 de marzo de 1865, 93. Colección particular, Madrid

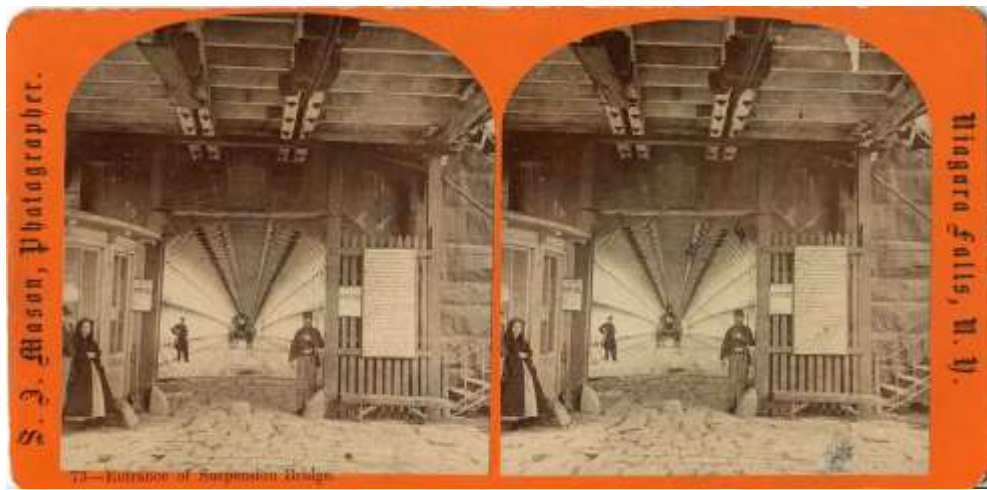


Fig. 7.6. S. [Samuel] J. Mason
Photographer, “73.- Entrance of
Suspension Bridge”. *Circa* 1870.
Colección Michael Brubaker,
Asheville



Fig. 7.7. Rafael Castro y Ordóñez (dibujo), [Marcelo] París (grabado), “América del Norte.-Niagara, puente colgante por el que pasa el ferro-carril (dibujo remitido por el Señor Castro)”, *El Museo Universal*, 19 de marzo de 1865, 96. Colección particular, Madrid



THE INTERNATIONAL SUSPENSION BRIDGE CO.

Irrespective of the industrial character of this work, a few remarks relative to the tendency of the natural characteristics of certain localities to exert peculiar influences upon the minds and works of mankind will not be out of place, this bridge being, in effect, one of the most remarkable masterpieces of human ingenuity, and as such calculated to lead to such reflections.

It is natural to suppose that these perpendicular cliffs, at this point, should formerly have been regarded in the light of impassable barriers. To contemplate from above the river as it flows at the base of those dizzy precipices, is to acknowledge how futile must have seemed at that time the idea of spanning such a chasm. To gaze skyward from

Fig. 7.8. Anónimo, “The International Suspension Bridge Co.”. En Thos. Holder, *A Complete Record of Niagara Falls and Vicinage* (Niagara Falls: Thos. Holder, 1882). Colección particular, Nueva York

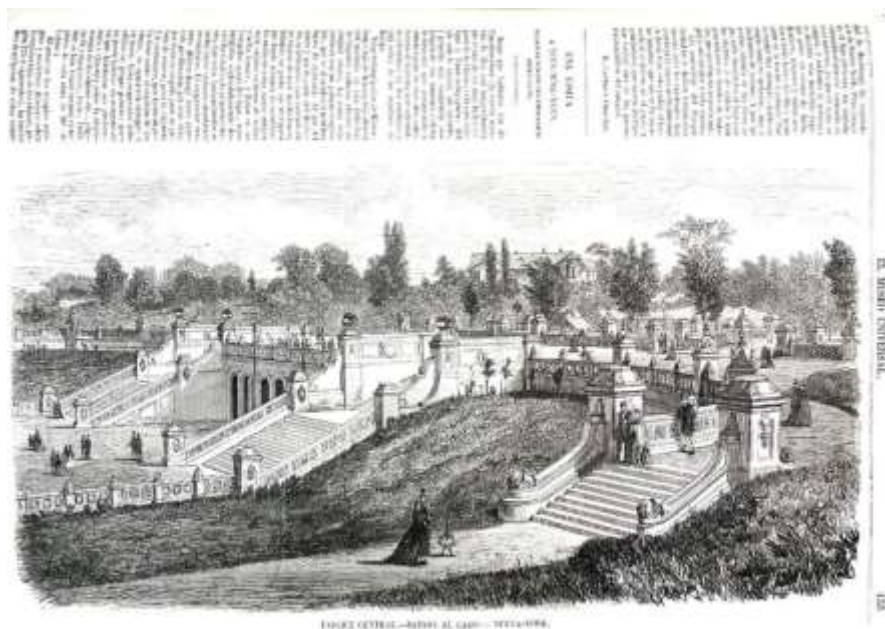


Fig. 7.9 [Rafael Castro y Ordóñez] (dibujo), F[ederico] Ruiz (dibujo), [Antonio] Manchón (grabado), “Parque Central, bajada al lago (Nueva York)”, *El Museo Universal*, 23 de abril de 1865, 133. Colección particular, Madrid



Fig. 7.10 Rafael Castro y Ordóñez (dibujo), F[ederico] Ruiz (dibujo), [José] Severini (grabado), “Central Park Nevada (Nueva York)-Dibujo remitido por el Sr Castro”, *El Museo Universal*, 5 marzo 1865, 76. Colección particular, Madrid

Capítulo 8

Muerte de Rafael Castro y Exposición del Pacífico en el Jardín Botánico de Madrid



Fig. 8.1 *Patio de San Justo, Cementerio de la Sacramental de los Santos Justo y Pastor, Madrid, 2018, fotografía de la autora*



Fig. 8.2 *Patio de San Justo, Cementerio de la Sacramental de los Santos Justo y Pastor, Madrid, 2018, fotografía de la autora*



Entrada al Jardín Botánico en la Exposición Científica del Pacífico. El Museo Universal, 7 de octubre de 1866, 316. Colección particular, Madrid

Fig. 8.3 F[ederico] Ruiz (dibujo), [Bernardo] Rico (grabado), *Jardín Botánico.- Entrada a la Exposición Científica del Pacífico. El Museo Universal, 7 de octubre de 1866, 316. Colección particular, Madrid*



Fig. 8.4 [Fernando Miranda?] (dibujo), [Tomás Carlos] Kapuz (grabado), *Exposición de objetos del Pacífico de 1866: vista interior tomada desde el ángulo derecho de entrada*. En Juan Álvarez-Guerra Castellanos, *Revista de la Exposición de Objetos Traídos del Pacífico en 1866* (Madrid: La Caza, 1866), 15. Colección particular, Madrid

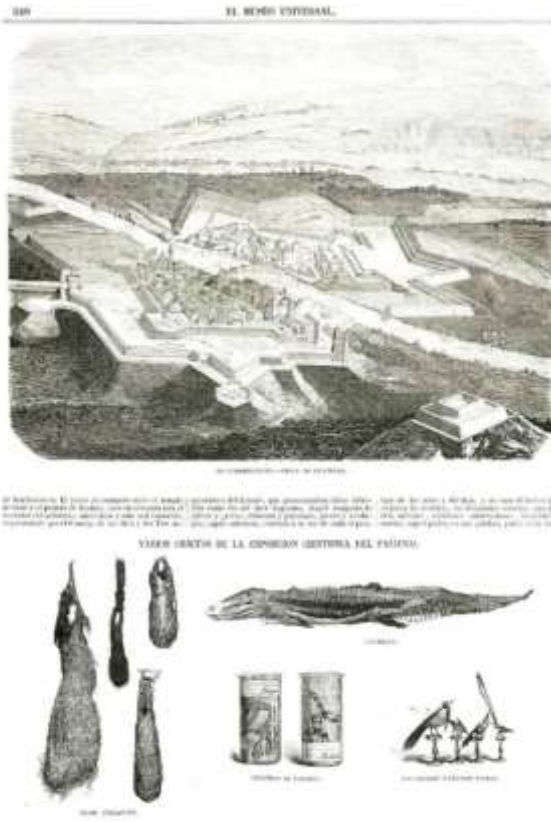


Fig. 8.5 F[ederico] R[uiz] (dibujo), [Bernardo] Rico (grabado), *Varios objetos de la Expedición Científica del Pacífico. El Museo Universal*, 28 de octubre de 1866, 340. Colección particular, Madrid

VARIOS OBJETOS DE LA EXPOSICIÓN CIENTÍFICA DEL PACÍFICO.



Fig. 8.6 F[ederico] R[uiz] (dibujo), [Bernardo] Rico (grabado), *Varios objetos de la Expedición Científica del Pacífico. El Museo Universal*, 21 de octubre de 1866, 333. Colección particular, Madrid

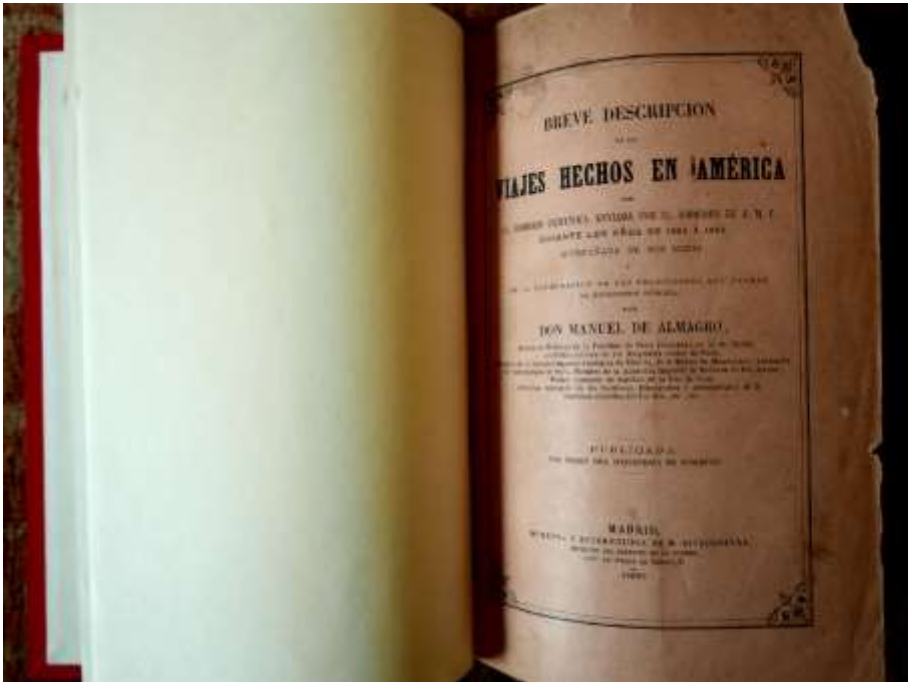


Fig. 8.7 Manuel Almagro, *Breve Descripción de los viajes hechos en América por la Comisión enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años de 1862 a 1866 acompañada de dos mapas y de la enumeración de las colecciones que forman la exposición pública*, por Manuel Almagro (Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra), 1866. Portadilla. Colección particular, Guadalajara

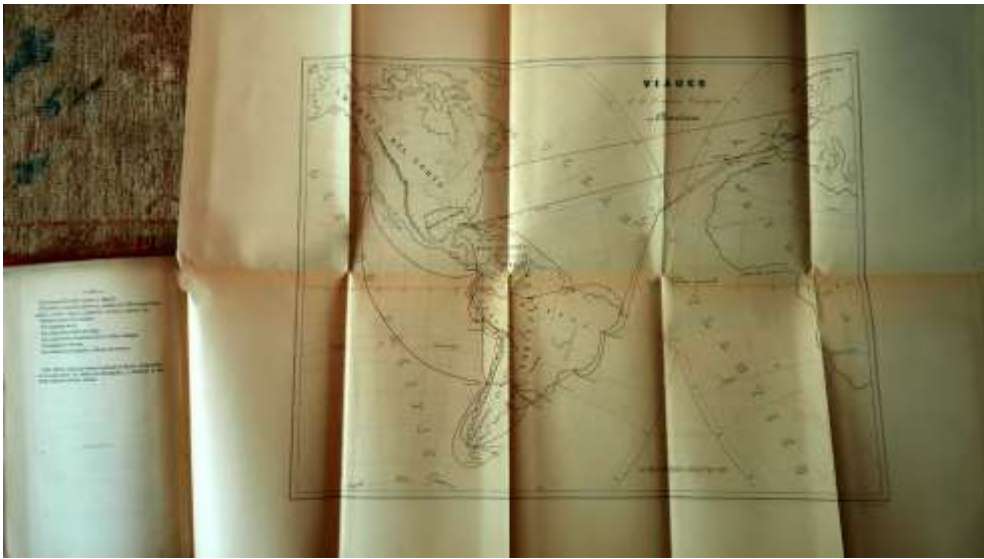


Fig. 8.8 Manuel Almagro, *Breve Descripción de los viajes hechos en América por la Comisión enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años de 1862 a 1866 acompañada de dos mapas y de la enumeración de las colecciones que forman la exposición pública, por Manuel Almagro* (Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra), 1866. Mapa 1. Colección particular, Guadalajara



Fig. 8.9 Manuel Almagro, *Breve Descripción de los viajes hechos en América por la Comisión enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años de 1862 a 1866 acompañada de dos mapas y de la enumeración de las colecciones que forman la exposición pública*, por Manuel Almagro (Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra), 1866. Mapa 2. Colección particular, Guadalajara

Fe de erratas

Textos

Tomo I, pág. 269

Dice: “Es el mismo caso de los especímenes vegetales o animales representados [figs. 5.2.10 y 5.2.11]”.

Debe figurar: “Es el mismo caso de los especímenes vegetales o animales representados [figs. 5.2.10]”

Tomo I, pág. 269

Dice: “El mismo estilo y preocupaciones se pueden observar en los grabados coetáneos de la célebre Colección de trajes de España (Madrid, Miguel Copin impresor, 1777-1788) del cartógrafo y grabador ilustrado Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (1734-1790) [figs. 5.2.12 y 5.2.13] y en las colecciones de tipos posteriores”.

Debe figurar: “El mismo estilo y preocupaciones se pueden observar en los grabados coetáneos de la célebre Colección de trajes de España (Madrid, Miguel Copin impresor, 1777-1788) del cartógrafo y grabador ilustrado Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (1734-1790) [figs. 5.2.11, 5.2.12 y 5.2.13] y en las colecciones de tipos posteriores.”

Tomo I, págs. 742-743

Dice: “Conforme a la documentación relativa a la defunción, Rafael Castro murió en la calle Mayor 21, tercero (y no segundo como se publicó en la prensa)”.

Debe figurar: “Conforme a la documentación relativa a la defunción, Rafael Castro murió en la calle Mayor 21, tercero (y no segundo como se publicó en la prensa) [fig. 8. 1]”.

Tomo I, pág. 744

Dice: “Conforme al expediente de inhumación de la propia sacramental, el nicho era el 1124 del patio de San Justo [figs. 8. 1 y 8.2], pero estando la estructura extremadamente deteriorada se pasaron los restos de los cadáveres allí inhumados al osario del cementerio en torno a 1994.”

Debe figurar: “Conforme al expediente de inhumación de la propia sacramental, el nicho era el 1124 del patio de San Justo [fig. 8.2], pero estando la estructura extremadamente deteriorada se pasaron los restos de los cadáveres allí inhumados al osario del cementerio en torno a 1994.”

Imágenes

Tomo II, pág. 180

Imagen existente: “Fig. 5.2.9 Juan Ravenet, *Armenio*, Colección del Museo de América.”

Debe figurar: “Fig. 5.2.9. [Juan Ravenet?, Felipe Bauzá?], *Mujeres de Zamboanga*, Colección del Museo de América”

Tomo II, pág. 181

Imagen existente: “Fig. 5.2.10 José Guío? *Cuadrúpedos*. 1789-1794, Colección del Museo de América.”

Debe figurar: “Fig. 5.2.10. Anónimo, *Figura 31, Capitellum novi inventi*. Antes de 1723, grabado. En: Andrea Pozzo, *Prospettiva de Pittori, e architetti (pars seconda)* (Roma: Stamperia di Antonio de’ Rossi, 1723). Colección particular, Guadalajara”

Tomo II, pág. 182

Imagen existente: “Fig. 5.2.11 José Guío, *Scrophulariaceae (Calceolaria)*, Colección del Real Jardín Botánico.”

Debe figurar: “Fig. 5.2.11 Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (dibujo), Manuel de la Cruz (grabado), *Núm. 11, Andaluz*. En: *Colección de Trajes de España* (Madrid: Miguel Copin, 1777-1788). Colección particular, Madrid”

Tomo II, pág. 410

Imagen existente: “Fig. 8.1 *Patio de San Justo, Cementerio de la Sacramental de los santos Justo y Pastor*, Madrid, 2018.”

Debe figurar: “Fig. 8.1 *Panorámica de la calle Mayor* (el 21 se corresponde actualmente con la casa color crema con un comercio de la marca Adidas), Madrid, 2019, fotografía de la autora”

Fe de erratas



Fig. 5.2.9, [Juan Ravenet?, Felipe Bauzá?], *Mujeres de Zamboanga*. 1789-1794, dibujo. Colección del Museo de América, Madrid

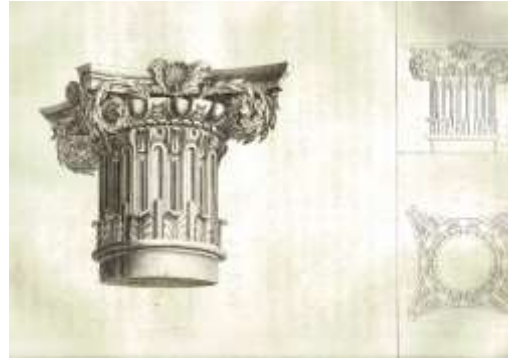


Fig. 5.2.10 Anónimo, *Figura 31, Capitellum novi inventi*. Antes de 1723, grabado. En: Andrea Pozzo, *Prospettiva de Pittori, e architetti (pars seconda)* (Roma: Stamperia di Antonio de' Rossi, 1723). Colección particular, Guadalajara



Fig. 5.2.12 Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (dibujo), Luis Paret Alcázar (grabado), *Núm. 54, Jebo o aldeano de las cercanías de Bilbao*. En *Colección de Trajes de España* (Madrid: Miguel Copin, 1777-1788). Colección particular, Madrid



Fig. 8.1 *Panorámica de la calle Mayor* (el 21 se corresponde actualmente con la casa color crema con un comercio de la marca Adidas), Madrid, 2019, fotografía de la autora

TESIS DOCTORAL

2018

**La obra de Rafael Castro y Ordóñez,
fotógrafo de la Expedición Científica del
Pacífico
(1862-1865)**

Sara Badia-Villaseca

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA E
HISTORIA DEL ARTE Y TERRITORIO**

**Directora: María Dolores Antigüedad del Castillo
Olivares, Catedrática de Universidad, Departamento
de Historia del Arte, UNED**

**Co-director: Miguel Ángel Puig-Samper Mulero,
Profesor de Investigación, Departamento de Historia
de la Ciencia, CSIC**

Tutora: María Dolores Antigüedad del Castillo Olivares

Volumen III

Tablas, apéndices, bibliografía e índice general

Tablas

Tabla 1.- Imágenes con sello de Emilio Chaigneau

Signatura	Título	Autor	Características	Copias	Negativo
ABGH000/121/429	<i>Hija de un cacique de la frontera</i>	Emilio Chaigneau	Sello en tinta sobre cartón	ABGH000/106/139, ABGH000/106/140	ACN000/004/062
ABGH000/121/427	<i>La cuñada y la esposa del cacique Huaramán, de Tucapel</i>	Emilio Chaigneau	Sello en tinta sobre cartón	ABGH000/107/153, ABGH000/107/154	ACN000/003/055
ABH000/121/426	<i>Familia de Juan Soldado, Indio de Tucapel</i>	Emilio Chaigneau	Sello en tinta sobre cartón	ABGH000/106/127	ACN000/004/059
ABGH000/121/430	<i>Esposa de un cacique de la frontera</i>	Emilio Chaigneau	Sello en tinta sobre cartón	ABGH000/107/428	ACN000/004/061
ABGH000/121/425	<i>Juan Caballero, indio patagón de Magallanes</i>	Emilio Chaigneau	Sello en tinta sobre cartón	ABGH000/121/150	ACN000/003/047
ACN001/024/368	<i>Plazuela de la Bolsa</i>	Emilio Chaigneau	Sello en tinta sobre cartón		
ACN001/024/369	<i>Valparaíso</i>	Emilio Chaigneau	Sello en tinta sobre cartón		
ACN001/023/366	<i>Capilla protestante, Cerro Concepción</i>	Emilio Chaigneau	Sello en tinta sobre cartón		
ACN002/042/087;ACN002/043/087	<i>Hospital de Valparaíso</i>	Emilio Chaigneau	Sello en tinta sobre cartón	BGH000/120/418, 9; FD1377	ACN000/005/087

Signatura	Dimensiones del Negativo	Características del negativo	Dimensiones del positivo
ABGH000/121/429	24,0 x 18,0 cm		
ABGH000/121/427	25,0 x 18,0 cm		
ABH000/121/426	23,0 x 18,0 cm	Etiqueta con el número 12 (?) en el margen inferior derecho	
ABGH000/121/430	24,0 x 18,0 cm		
ABGH000/121/425	21,0 x 15,0 cm		
ACN001/024/368			16,0 x 21,0 cm en soporte 24,0 x 31,0 cm
ACN001/024/369			15,0 x 20,0 cm
ACN001/023/366			14,0 x 21,0 cm en soporte secundario de 24,0 x 31,0 cm
ACN002/042/087,ACN002/043/087	26,0 x 30,0 cm		22,0 x 28,0 cm en soporte 24,0 x 30,0 cm o menos

Tabla 2.- Imágenes con sello de otros estudios comerciales

Signatura	Título/ Tema	Autor	Características	Dimensiones del positivo y su soporte	Proceso
ACN003/072/367	<i>Valparaíso [Hotel Aubry]</i>	C. L. Rowsell	Sello	18,0 x 24,0 cm en soporte secundario de 27,0 x 36,0 cm	
ACN003/073/371	<i>[Bomberos]</i>	Terry y Compañía	Sello seco en la copia	30,0 x 35,0 cm	Papel a la sal
ACN001/005/388	<i>Interior de una mina</i>	Sociedad Fotográfica de Lima	Sello seco sobre cartón	17,0 x 13,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 18,0 cm	
ACN001/003/362	<i>Ferrocarril de Valparaíso a Quillota</i>	Sociedad Fotográfica de Lima	Sello seco sobre cartón	12,0 x 16,0 cm en soporte secundario de 24,0 x 29,0 cm	
ACN001/003/363	<i>Casa de la Hacienda del Noviciado</i>	Sociedad Fotográfica de Lima	Sello seco sobre cartón	12,0 x 17,0 cm en soporte secundario de 18,0 x 24,0 cm	
ACN001/005/387	<i>Calle de Tres Puntas</i>	Sociedad Fotográfica de Lima	Sello seco sobre cartón	11,0 x 15,0 cm en soporte secundario de 18,0 x 25,0 cm	
ABGH000/126/582	<i>[Juan Caballero]</i>	Thomas Columbus Helsby	Sello en tinta en el verso de la <i>carte de visite</i>	Formato <i>carte de visite</i>	
ABGH000/126/551	<i>Frederic Leybold</i>	Mythos	Sello en tinta en el recto de la <i>carte de visite</i>	Formato <i>carte de visite</i>	
ABGH000/126/583	<i>R. A. Philippi</i>	Anónimo		Formato <i>carte de visite</i>	

Tabla 3.- Imágenes atribuidas a Emilio Chaigneau en base a características técnicas (Ellis et al)

Signatura	Título	Autor	Características
ACN000/004/072	<i>Barrio de San Francisco y Matriz</i>	atribuida a Emilio Chaigneau	placa tomada a continuación de ACN000/004/071, firmada
ACN000/004/065	<i>Plazuela de la Bolsa</i>	atribuida a Emilio Chaigneau	
ACN000/005/076	<i>[Bahía de Valparaíso]</i>	atribuida a Emilio Chaigneau	
ACN000/005/077	<i>[Playa de Valparaíso]</i>	atribuida a Emilio Chaigneau	
ACN000/005/082	<i>[Casas en Valparaíso]</i>	atribuida a Emilio Chaigneau	
ACN000/005/087	<i>Hospital de Valparaíso</i>	atribuida a Emilio Chaigneau	
ACN000/008/118	<i>[Casas en la Quebrada de San Francisco]</i>	atribuida a Emilio Chaigneau	
ACN000/008/124	<i>[Casas en la Quebrada de San Francisco]</i>	atribuida a Emilio Chaigneau	
ACN000/009/141	<i>[Valparaíso]</i>	atribuida a Emilio Chaigneau	copia ACN002/042/141 firmada por Chaigneau
ACN000/009/143	<i>[Casas en Valparaíso]</i>	atribuida a Emilio Chaigneau	
ACN000/009/149	<i>[Camino de Valparaíso a Santiago]</i>	atribuida a Emilio Chaigneau	
ACN000/009/150	<i>[Quinta Nueva Iberia en Quillota]</i>	atribuida a Emilio Chaigneau	
ACN000/010/156	<i>[Valparaíso]</i>	atribuida a Emilio Chaigneau	
ACN000/011/188	<i>[Casas en Valparaíso]</i>	atribuida a Emilio Chaigneau	

Signatura	Título	Copias	Dimensiones
ACN000/004/072	<i>Barrio de San Francisco y Matriz</i>	ABGH000/120/411, 12; FD1376	24,0 x 18,0 cm
ACN000/004/065	<i>Plazuela de la Bolsa</i>	ABGH000/107/159; FD1327	18,0 x 24,0 cm
ACN000/005/076	<i>[Bahía de Valparaíso]</i>		25,0 x 31,0 cm
ACN000/005/077	<i>[Playa de Valparaíso]</i>	ABGH000/108/167; FD1320	18,0 x 24,0 cm
ACN000/005/082	<i>[Casas en Valparaíso]</i>	ABGH000/108/165; FD1323	18,0 x 23,0 cm
ACN000/005/087	<i>Hospital de Valparaíso</i>	BGH000/120/418, 9; ACN002/042/087; ACN002/043/087; FD1377	26,0 x 30,0 cm
ACN000/008/118	<i>[Casas en la Quebrada de San Francisco]</i>	ABGH000/119/391, 2, 3; FD1398	26,0 x 31,0 cm
ACN000/008/124	<i>[Casas en la Quebrada de San Francisco]</i>	ABGH000/119/394, 5; ABGH000/120/420	25,0 x 31,0 cm
ACN000/009/141	<i>[Valparaíso]</i>	ACN002/042/141	26,0 x 31,0 cm
ACN000/009/143	<i>[Casas en Valparaíso]</i>	ABGH000/121/421, 422; FD1436	25,0 x 31,0 cm
ACN000/009/149	<i>[Camino de Valparaíso a Santiago]</i>	ABGH000/120/404	24,0 x 31,0 cm
ACN000/009/150	<i>[Quinta Nueva Iberia en Quillota]</i>	ABGH000/106/131; ABGH000/118/366	26,0 x 31,0 cm
ACN000/010/156	<i>[Valparaíso]</i>	ABGH000/107/156, 157; FD1329	18,0 x 23,0 cm
ACN000/011/188	<i>[Casas en Valparaíso]</i>	ABGH000/108/179; ABGH000/119/390; FD1399	24,0 x 31,0 cm

Tabla 4.- Fotografías con etiqueta

Signatura	Título	Autor
ACN000/009/143	[Casas en Valparaíso]	atribuida a Emilio Chaigneau (caráct técnicas)
FD1372	Valparaíso	Emilio Chaigneau? (toma siguiente a ACN000/009/143, atribuida a E. Chaigneau por caract. técnicas)
FD1399	Valparaíso	atribuida a Emilio Chaigneau (caráct técnicas)
ABGH000/119/394	[Casas de la Quebrada de San Francisco]	atribuida a Emilio Chaigneau (caráct técnicas)
ABGH000/119/391, 2, 3	[Casas de la Quebrada de San Francisco]	atribuida a Emilio Chaigneau (caráct técnicas)
ACN000/010/156	[Valparaíso]	atribuida a Emilio Chaigneau (caráct técnicas)
ACN000/004/059	Familia de Juan Soldado, Indio de Tucapel	Emilio Chaigneau (sello en tinta sobre cartón, ABH000/121/426)
ACN000/004/060	[India mapuche]	Emilio Chaigneau?
ACN000/015/272	[Retrato de un hombre]	Emilio Chaigneau?
ACN000/011/189	[Bahía de Valparaíso desde el Almendral]	Rafael Castro? / Emilio Chaigneau?
ACN000/005/081	[Valparaíso]	Rafael Castro? / Emilio Chaigneau?
ACN000/005/084	[Valparaíso]	Rafael Castro? / Emilio Chaigneau?
ACN000/004/066	[Valparaíso]	Emilio Chaigneau?
ACN000/005/083	Vista general del Almendral	Rafael Castro? / Emilio Chaigneau?
ACN000/004/064	[Puerto de Valparaíso]	Emilio Chaigneau? (signatura manuscrita)
ACN000/005/078	Casa de guaros [guasos]	?
ACN000/004/070	Plaza de la Victoria	Eugenio Manoury?
ACN000/005/074	[Plaza de la Victoria]	Eugenio Manoury?
ACN000/004/063	[Palacio de la Intendencia]	Eugenio Manoury?
ACN000/004/073	[Puente sobre el Mapocho]	anónimo
ACN000/013/217	[Cabaña]	anónimo

Signatura	Características	Duplicados
ACN000/009/143	etiqueta en la esquina inferior izquierda con el número "4"	ABGH000/121/421, 2; FD1436
FD1372	restos de etiqueta en esquina inferior izquierda	ABGH000/119, 387, 8, 9
FD1399	restos de etiqueta en esquina inferior izquierda	ABGH000/108/179; ABGH000/119/390
ABGH000/119/394	etiqueta en la esquina inferior izquierda con el número "13"	
ABGH000/119/391, 2, 3	etiqueta en la esquina inferior izquierda con el número "14"	
ACN000/010/156	etiqueta en la esquina inferior derecha con número "5"	ABGH000/107/156, 7, FD1329
ACN000/004/059	etiqueta en la esquina inferior derecha con el número "12"	ABGH000/106/127, ABH000/121/426
ACN000/004/060	etiqueta en la esquina superior derecha con el número "3"	ABGH000/107/141
ACN000/015/272	etiqueta en la esquina superior derecha con el número "8"	ABGH000/110/217
ACN000/011/189	etiqueta en la esquina inferior izquierda con el número "14"	ABGH000/110/215, 6; FD1331
ACN000/005/081	etiqueta en la esquina inferior izquierda con restos del número "8"	ABGH000/120/406
ACN000/005/084	restos de etiqueta en esquina inferior izquierda	ABGH000/120/402, FD1386
ACN000/004/066	etiqueta en la esquina superior derecha con el número "7"	ABGH000/108/175, 6; FD1325
ACN000/005/083	etiqueta en la esquina superior derecha con número no identificable	ABGH000/108/163; FD1331
ACN000/004/064	etiqueta en la esquina inferior izquierda con el número "17"?	ABGH000/106/136, 7
ACN000/005/078	etiqueta en la esquina superior derecha con número "16"	ABGH000/106/129; ABGH000/126/138
ACN000/004/070	restos de etiqueta en esquina superior derecha con el número "13"	ABGH000/108/171, 2; ACN002/039/070; FD1344
ACN000/005/074	restos de etiqueta en esquina superior izquierda	FD1326
ACN000/004/063	restos de etiqueta en esquina superior derecha con el número "23"	ABGH000/108/177,8; FD1328
ACN000/004/073	posibles restos de etiqueta en esquina inferior izquierda	ABGH000/126/521; FD1380
ACN000/013/217	etiqueta en la esquina superior izquierda con el número "20"	FD1333 (Ranchos, Chile)

Signatura	Observaciones Negativo	Dimensiones del ejemplar de referencia (positivo o negativo)
ACN000/009/143		25,0 x 31,0 cm
FD1372	ACN000/009/152, sin etiqueta	21,5 x 27, 2 cm
FD1399	ACN000/011/188, sin etiqueta	24,0 x 31,0 cm
ABGH000/119/394	ACN000/008/124, sin etiqueta	22,2 x 28,4 cm
ABGH000/119/391, 2, 3	ACN000/008/118, con restos de etiqueta	23,0 x 29,0 cm
ACN000/010/156		18,0 x 23,0 cm
ACN000/004/059		23,0 x 18,0 cm
ACN000/004/060		23,0 x 18,0 cm
ACN000/015/272	ACN000/015/272, con etiqueta	23,0 x 18,0 cm
ACN000/011/189		18,0 x 23,0 cm
ACN000/005/081		22,0 x 28,0 cm
ACN000/005/084		24,0 x 31,0 cm
ACN000/004/066		
ACN000/005/083		18,0 x 23,0 cm
ACN000/004/064		18,0 x 23,0 cm
ACN000/005/078		18,0 x 24,0 cm
ACN000/004/070		23,0 x 18,0 cm
ACN000/005/074		18,0 x 23,0 cm
ACN000/004/063		18,0 x 23,0 cm
ACN000/004/073		31,0 x 26,0 cm
ACN000/013/217		18,0 x 24,0 cm

Tabla 5.- Serie de las Quebradas

Signatura	Título	Autor
ACN000/004/071	Valparaíso	Emilio Chaigneau
ACN001/024/369	Valparaíso	Emilio Chaigneau
ACN000/004/072	Barrio de San Francisco y Matriz	atribuida a Emilio Chaigneau (placa tomada a continuación de ACN000/004/071, firmada)
ACN000/009/143	[Casas en Valparaíso]	atribuida a Emilio Chaigneau (carácter. técnicas)
ACN000/009/152	Valparaíso	Emilio Chaigneau? (toma siguiente a ACN000/009/143, atribuida a E. Chaigneau por caract. técnicas)
ACN000/008/118	[Casas en la Quebrada de San Francisco]	atribuida a Emilio Chaigneau (carácter. técnicas)
ACN000/008/124	[Casas en la Quebrada de San Francisco]	atribuida a Emilio Chaigneau (carácter. técnicas)
ACN000/011/188	[Casas en Valparaíso]	atribuida a Emilio Chaigneau (carácter. técnicas)
ACN000/010/156	[Valparaíso]	atribuida a Emilio Chaigneau (carácter. técnicas)
ACN000/005/082	[Casas en Valparaíso]	atribuida a Emilio Chaigneau
ACN000/010/162	[Iglesia de San Francisco]	Emilio Chaigneau? Similitud con el resto del reportaje y medidas de la placa

Signatura	Características
ACN000/004/071	placa firmada; toma seguida por ACN000/004/072
ACN001/024/369	positivo con sello en tinta del estudio de Emilio Chaigneau sobre soporte secundario
ACN000/004/072	
ACN000/009/143	etiqueta en la esquina inferior izquierda con el número "4". Toma anterior a ACN000/009/152
ACN000/009/152	restos de etiqueta en esquina inferior izquierda. Toma siguiente a ACN000/009/143
ACN000/008/118	etiqueta en la esquina inferior izquierda con el número "14". Muy similar a ACN000/008/124
ACN000/008/124	etiqueta en la esquina inferior izquierda con el número "13". Muy similar a ACN000/008/118
ACN000/011/188	restos de etiqueta en esquina inferior izquierda
ACN000/010/156	etiqueta en la esquina inferior izquierda con número no identificable
ACN000/005/082	
ACN000/010/162	

Signatura	Duplicados	Dimensiones
ACN000/004/071	FD1374	24,0 x 26, 0 cm
ACN001/024/369		150, x 20,0 mm en soporte secundario de 24,0 x 31,0 cm
ACN000/004/072	ABGH000/120/411, 12; FD1376	24,0 x 18,0 cm
ACN000/009/143	ABGH000/121/421, 422; FD1436	25,0 x 31,0 cm
ACN000/009/152	ABGH000/119, 387, 8, 9; FD1372	21,5 x 27, 2 cm
ACN000/008/118	ABGH000/119/391 , 2, 3; FD1398	26,0 x 31,0 cm
ACN000/008/124	ABGH000/119/394, 5; ABGH000/120/420	25,0 x 31,0 cm
ACN000/011/188	ABGH000/108/179; ABGH000/119/390; FD1399	24,0 x 31,0 cm
ACN000/010/156	ABGH000/107/156, 157; FD1329	18,0 x 23,0 cm
ACN000/005/082	ABGH000/108/165; FD1323	18,0 x 23,0 cm
ACN000/010/162	ABGH000/111/223, 4; FD1322	23,0 x 18,0 cm

Tabla 6.- Fotografías con número de referencia "76XX"

Signatura	Título	Autor
ABGH000/121/428	<i>Mocetón de un cacique de Osorno</i>	Emilio Chaigneau?
ACN000/004/060	<i>[India mapuche]</i>	Emilio Chaigneau?
ACN000/004/064	<i>[Puerto de Valparaíso]</i>	Emilio Chaigneau?
ACN000/003/054	<i>[Plaza de la Victoria]</i>	Rafael Castro?
ACN000/010/159	<i>[Casa con jardín y personas], Cerro Alegre, Valparaíso</i>	Emilio Chaigneau?
ACN000/014/250	<i>[Comisión Científica]</i>	anónimo

Signatura	Características	Duplicados
ABGH000/121/428	montaje y caligrafía similares a imágenes con sello del estudio. Signatura manuscrita sobre el negativo "7663"	ABGH000/107/144, ABGH000/107/145
ACN000/004/060	etiqueta en la esquina superior derecha con el número "3"	ABGH000/107/141
ACN000/004/064	etiqueta en la esquina inferior izquierda con número no identificable. Signatura manuscrita sobre el negativo "7676"	ABGH000/106/136, 7
ACN000/003/054		ABGH000/100/006, 7
ACN000/010/159		FD1337
ACN000/014/250		ACN003/069/250-1, 2

Signatura	Negativo	Medidas
ABGH000/121/428	ACN000/004/057	24,0 x 18,0 cm
ACN000/004/060		23,0 x 18,0 cm
ACN000/004/064		18,0 x 23,0 cm
ACN000/003/054		26,0 x 31,0 cm
ACN000/010/159		18,0 x 23,0 cm
ACN000/014/250		26,0 x 31,0 cm

Tabla 7.- Serie de imágenes atribuibles a Emilio Chaigneau (formato, caligrafía)

Signatura	Título	Autor
ABGH000/121/429	<i>Hija de un cacique de la frontera</i>	Emilio Chaigneau
ABGH000/121/427	<i>La cuñada y la esposa del cacique Huaramán, de Tucapel</i>	Emilio Chaigneau
ABGH000/121/426	<i>Familia de Juan Soldado, Indio de Tucapel</i>	Emilio Chaigneau
ABGH000/121/430	<i>Esposa de un cacique de la frontera</i>	Emilio Chaigneau
ABGH000/121/425	<i>Juan Caballero, indio patagón de Magallanes</i>	Emilio Chaigneau
ABGH000/121/428	<i>Mocetón de un cacique de Osorno</i>	Atribuible a Emilio Chaigneau
ABGH000/123/473	<i>Cacique de la frontera de Valdivia</i>	Atribuible a Emilio Chaigneau por similitud con serie de retratos de mapuches
ACN000/015/272	<i>[Retrato de un hombre]</i>	Emilio Chaigneau?
ACN001/024/368	<i>Plazuela de la Bolsa</i>	Emilio Chaigneau
ACN001/024/369	<i>Valparaíso</i>	Emilio Chaigneau
ACN001/023/366	<i>Capilla protestante, Cerro Concepción</i>	Emilio Chaigneau
ACN002/042/087; ACN002/043/087	<i>Hospital de Valparaíso</i>	Emilio Chaigneau

Signatura	Características
ABGH000/121/429	sello en tinta sobre cartón
ABGH000/121/427	sello en tinta sobre cartón
ABGH000/121/426	sello en tinta sobre cartón
ABGH000/121/430	sello en tinta sobre cartón
ABGH000/121/425	sello en tinta sobre cartón
ABGH000/121/428	montaje y caligrafía similares a imágenes con sello del estudio
ABGH000/123/473	montaje y caligrafía similares a imágenes con sello del estudio
ACN000/015/272	etiqueta en la esquina superior derecha con el número "8"
ACN001/024/368	sello en tinta sobre cartón, cartón laminado original de color marrón
ACN001/024/369	sello en tinta sobre cartón, cartón laminado original de color marrón
ACN001/023/366	sello en tinta sobre cartón, cartón laminado original de color marrón
ACN002/042/087; ACN002/043/087	sello en tinta en los positivos CN002/042/087 y AN002/043/087; montadas sobre cartón laminado original de color marrón

Signatura	Copias	Negativo	Dimensiones
ABGH000/121/429	ABGH000/106/139, ABGH000/106/140	ACN000/004/062	24,0 x 18,0 cm
ABGH000/121/427	ABGH000/107/153, ABGH000/107/154	ACN000/003/055	25,0 x 18,0 cm
ABGH000/121/426	ABGH000/106/127	ACN000/004/059	23,0 x 18,0 cm
ABGH000/121/430	ABGH000/107/428	ACN000/004/061	24,0 x 18,0 cm
ABGH000/121/425	ABGH000/121/150	ACN000/003/047	21,0 x 15,0 cm
ABGH000/121/428	ABGH000/107/144, ABGH000/107/145	ACN000/004/057	24,0 x 18,0 cm
ABGH000/123/473	ABGH000/123/473	ACN000/015/266	24,0 x 18,0 cm
ACN000/015/272	ABGH000/110/217	ACN000/015/272, con etiqueta	23,0 x 18,0 cm
ACN001/024/368			
ACN001/024/369			
ACN001/023/366			
ACN002/042/087; ACN002/043/087	ABGH000/120/418, 9; FD1377	ACN000/005/087	26,0 x 30,0 cm

Signatura	Características
ABGH000/121/429	
ABGH000/121/427	
ABGH000/121/426	etiqueta con el número "12" ? en el margen inferior derecho
ABGH000/121/430	ejemplar con sello en tinta del estudio de Emilio Chaigneau en internet
ABGH000/121/425	
ABGH000/121/428	signatura: 7663 margen inferior izquierdo; ejemplar con sello en tinta del estudio de Emilio Chaigneau en internet
ABGH000/123/473	
ACN000/015/272	
ACN001/024/368	
ACN001/024/369	
ACN001/023/366	
ACN002/042/087; ACN002/043/087	

Tabla 8.- Fotografías atribuibles a la Sociedad Fotográfica de Lima

Signatura	Título	Autor
ACN001/005/388	<i>Interior de una mina</i>	Sociedad Fotográfica de Lima
ACN001/003/362	<i>Ferrocarril de Valparaíso a Quillota</i>	Sociedad Fotográfica de Lima
ACN001/003/363	<i>Casa de la Hacienda del Noviciado</i>	Sociedad Fotográfica de Lima
ACN001/005/387	<i>Calle de Tres Puntas</i>	Sociedad Fotográfica de Lima
ACN001/004/365	<i>Cárcel en la Plaza de Armas</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/022/361	<i>Plaza de Armas</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/004/364	<i>El Portal Viejo</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN002/041/292	<i>Almacenes Fiscales y Arsenal</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/025/373	<i>Una hacienda en el interior de Copiapó</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
FD1359	<i>Rancho de Olmué</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/029/381	<i>Chañarcillo</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/027/378	<i>Ferrocarril a Chañarcillo</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/026/375	<i>Chañarcillo</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/031/385	<i>Minas de Chañarcillo</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/027/377	<i>Minas Dolores y Santa Rosa</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/029/382	<i>Mina La Descubridora</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/028/380	<i>Mina Manto de Cobo y San Antonio del Retiro</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/026/376	<i>Mina la Huanaquita</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/025/374	<i>Socavón Sierra del Carvallo</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/030/384	<i>Minas Desmonte Bolaco Nuevo, Republicana y Esperanza</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/030/383	<i>Mina La Valenciana</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/028/379	<i>Interior Descubridora</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?

Signatura	Características	Dimensiones
ACN001/005/388	sello seco sobre cartón	17,0 x 13,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 18,0 cm
ACN001/003/362	sello seco sobre cartón	12,0 x 16,0 cm en soporte secundario de 24,0 x 29,0 cm
ACN001/003/363	sello seco sobre cartón	12,0 x 17,0 cm en soporte secundario de 18,0 x 24,0 cm
ACN001/005/387	sello seco sobre cartón	11,0 x 15,0 cm en soporte secundario de 18,0 x 25,0 cm
ACN001/004/365	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima	13,0 x 17,0 cm en soporte secundario de 20,0 x 24,0 cm
ACN001/022/361	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima	16,0 x 22,0 cm en soporte secundario de 24,0 x 29,0 cm
ACN001/004/364	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima	13,0 x 17,0 cm en soporte secundario de 20,0 x 24,0 cm
ACN002/041/292	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima	15,0 x 22,0 cm en soporte 24,0 x 31,0 cm
ACN001/025/373	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima	13,0 x 17,0 cm en soporte secundario de 24,0 x 31,0 cm
FD1359	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima	15,7 x 21,2 cm
ACN001/029/381	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/027/378	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/026/375	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/031/385	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/027/377	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/029/382	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/028/380	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/026/376	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/025/374	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 31,0 cm
ACN001/030/384	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/030/383	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/028/379	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm

Tabla 9.- Imágenes de Eugenio Maunoury en las colecciones de la Expedición del Pacífico

Signatura	Título	Autor
ACN001/022/361	<i>Plaza de Armas</i>	Sociedad Fotográfica de Lima? > Eugenio Maunoury
ACN001/005/388	<i>Interior de una mina</i>	Sociedad Fotográfica de Lima? > Eugenio Maunoury
ACN001/004/365	<i>Cárcel en la Plaza de Armas</i>	Sociedad Fotográfica de Lima? > Eugenio Maunoury
negativo ACN000/004/070 y positivos ABGH000/108/171,2; ACN002/039/070; FD1344	<i>Plaza de la Victoria</i>	Rafael Castro?> Eugenio Manoury
negativo ACN000/005/074 y positivo FD1326	<i>[Plaza de la Victoria]</i>	Rafael Castro?> Eugenio Manoury
negativo ACN000/004/063 y positivos ABGH000/108/177,8; FD1328	<i>[Palacio de la Intendencia]</i>	Rafael Castro?> Eugenio Manoury

Signatura	Dimensiones
ACN001/022/361	16,0 x 22,0 cm en soporte secundario de 24,0 x 29,0 cm
ACN001/005/388	17,0 x 13,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 18,0 cm
ACN001/004/365	13,0 x 17,0 cm en soporte secundario de 20,0 x 24,0 cm
negativo ACN000/004/070 y positivos ABGH000/108/171,2; ACN002/039/070; FD1344	negativo 23,0 x 18,0 cm
negativo ACN000/005/074 y positivo FD1326	negativo 18,0 x 23,0 cm
negativo ACN000/004/063 y positivos ABGH000/108/177,8; FD1328	negativo 18,0 x 23,0 cm

Signatura	Álbum Andenken an Chile (BNF)
ACN001/022/361	Sí
ACN001/005/388	Sí
ACN001/004/365	Sí
negativo ACN000/004/070 y positivos ABGH000/108/171,2; ACN002/039/070; FD1344	Sí
negativo ACN000/005/074 y positivo FD1326	Sí
negativo ACN000/004/063 y positivos ABGH000/108/177,8; FD1328	Sí

Signatura	Número de imagen y título	Dimensiones
ACN001/022/361	11, <i>Portails Tagle</i>	16,0 x 22,0 cm aprox.
ACN001/005/388	44, <i>Copiapó, Interieur d' une mine</i>	16,0 x 22,0 cm aprox.
ACN001/004/365	50, <i>La Prison</i>	16,0 x 22,0 cm aprox.
negativo ACN000/004/070 y positivos ABGH000/108/171,2; ACN002/039/070; FD1344	70, <i>Place de la Victoria</i>	16,0 x 22,0 cm aprox.
negativo ACN000/005/074 y positivo FD1326	71, <i>Eglise San Agustín</i>	16,0 x 22,0 cm aprox.
negativo ACN000/004/063 y positivos ABGH000/108/177,8; FD1328	73, <i>Palais de la Intendance</i>	16,0 x 22,0 cm aprox.

Tabla 10.- Colección de ranchos

Signatura	Título	Autor	Negativo	Positivos
ACN002/040/291	<i>Rancho de Cabritería</i>	anónimo		
FD1359	<i>Rancho de Olmué</i>	Sociedad Fotográfica de Lima		
FD1333	<i>Ranchos</i>	Emilio Chaigneau?	ACN000/013/217	
ACN000/005/078	<i>Casa de guasos</i> [guaros]	Emilio Chaigneau?		ABGH000/106/129; ABGH000/106/138; FD1319

Signatura	Título	Autor	Dimensiones
ACN002/040/291	<i>Rancho de Cabritería</i>	anónimo	15,7 x 21,2 cm
FD1359	<i>Rancho de Olmué</i>	Sociedad Fotográfica de Lima	16,0 x 21,0 en soporte de 24,0 x 32,0 cm
FD1333	<i>Ranchos</i>	Emilio Chaigneau?	18,0 x 24,0 cm
ACN000/005/078	<i>Casa de guasos</i> [guaros]	Emilio Chaigneau?	18,0 x 24,0 cm

Tabla 11.- Indígenas no fotografiados por Rafael Castro

Signatura	Título	Autor
ABGH000/121/429	<i>Hija de un cacique de la frontera</i>	Emilio Chaigneau
ABGH000/121/427	<i>La cuñada y la esposa del cacique Huaramán, de Tucapel</i>	Emilio Chaigneau
ABH000/121/426	<i>Familia de Juan Soldado, Indio de Tucapel</i>	Emilio Chaigneau
ABGH000/121/430	<i>Esposa de un cacique de la frontera</i>	Emilio Chaigneau
ABGH000/121/425	<i>Juan Caballero, indio patagón de Magallanes</i>	Emilio Chaigneau
ACN000/003/048	[Juan Caballero]	Emilio Chaigneau? Rafael Castro?
ABGH000/121/428	<i>Mocetón de un cacique de Osorno</i>	Emilio Chaigneau?
ACN000/004/060	[India mapuche]	Emilio Chaigneau?
ACN000/015/272	[Retrato de un hombre]	Emilio Chaigneau?
ACN000/004/056	[Familia de Juan Soldado, Indio de Tucapel]	Emilio Chaigneau?
ABGH000/123/473	<i>Cacique de la frontera de Valdivia</i>	Emilio Chaigneau?
ACN000/004/058?	[Indio mapuche]	Emilio Chaigneau?
ABGH000/126/582	[Juan Caballero]	Thomas Columbus Helsby

Signatura	Autor	Características del positivo
ABGH000/121/429	Emilio Chaigneau	sello en tinta sobre cartón
ABGH000/121/427	Emilio Chaigneau	sello en tinta sobre cartón
ABH000/121/426	Emilio Chaigneau	sello en tinta sobre cartón
ABGH000/121/430	Emilio Chaigneau	sello en tinta sobre cartón
ABGH000/121/425	Emilio Chaigneau	sello en tinta sobre cartón
ACN000/003/048	Emilio Chaigneau? Rafael Castro?	
ABGH000/121/428	Emilio Chaigneau?	montaje y caligrafía similares a imágenes con sello del estudio. Signatura manuscrita sobre el negativo "7663"
ACN000/004/060	Emilio Chaigneau?	etiqueta en la esquina superior derecha con el número "3"
ACN000/015/272	Emilio Chaigneau?	etiqueta en la esquina superior derecha con el número "8"
ACN000/004/056	Emilio Chaigneau?	
ABGH000/123/473	Emilio Chaigneau?	Montaje y caligrafía similares a imágenes con sello del estudio
ACN000/004/058?	Emilio Chaigneau?	
ABGH000/126/582	Thomas Columbus Helsby	sello en tinta en el verso de la carte de visite

Signatura	Autor	Positivos	Negativos
ABGH000/121/429	Emilio Chaigneau	ABGH000/106/139, ABGH000/106/140	ACN000/004/062
ABGH000/121/427	Emilio Chaigneau	ABGH000/107/153, ABGH000/107/154	ACN000/003/055
ABH000/121/426	Emilio Chaigneau	ABGH000/106/127	ACN000/004/059
ABGH000/121/430	Emilio Chaigneau	ABGH000/107/428	ACN000/004/061
ABGH000/121/425	Emilio Chaigneau	ABGH000/121/150	ACN000/003/047
ACN000/003/048	Emilio Chaigneau? Rafael Castro?	ABGH000/107/148; ABGH000/107/149	
ABGH000/121/428	Emilio Chaigneau?	ABGH000/107/144, ABGH000/107/145	ACN000/004/057
ACN000/004/060	Emilio Chaigneau?	ABGH000/107/141	
ACN000/015/272	Emilio Chaigneau?	ABGH000/110/217	ACN000/015/272, con etiqueta
ACN000/004/056	Emilio Chaigneau?	ABGH000/107/151; BG000/107/152	
ABGH000/123/473	Emilio Chaigneau?	ABGH000/123/473	ACN000/015/266
ACN000/004/058?	Emilio Chaigneau?	ABGH000/107/146; ABGH000/107/147	
ABGH000/126/582	Thomas Columbus Helsby		

Signatura	Autor	Dimensiones del negativo	Características
ABGH000/121/429	Emilio Chaigneau	24,0 x 18,0 cm	
ABGH000/121/427	Emilio Chaigneau	25,0 x 18,0 cm	
ABH000/121/426	Emilio Chaigneau	23,0 x 18,0 cm	etiqueta con el número "12" ? en el margen inferior derecho
ABGH000/121/430	Emilio Chaigneau	24,0 x 18,0 cm	
ABGH000/121/425	Emilio Chaigneau	21,0 x 15,0 cm	
ACN000/003/048	Emilio Chaigneau? Rafael Castro?	21,0 x 15,0 cm	
ABGH000/121/428	Emilio Chaigneau?	24,0 x 18,0 cm	
ACN000/004/060	Emilio Chaigneau?		
ACN000/015/272	Emilio Chaigneau?		
ACN000/004/056	Emilio Chaigneau?	18,0 x 23,0 cm	
ABGH000/123/473	Emilio Chaigneau?	24,0 x 18,0 cm	
ACN000/004/058?	Emilio Chaigneau?		
ABGH000/126/582	Thomas Columbus Helsby	formato carte de visite	

Tabla 12.- *Imágenes de Copiapó*

Signatura	Título	Autor
ACN001/029/381	<i>Chañarcillo</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/027/378	<i>Ferrocarril a Chañarcillo</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/026/375	<i>Chañarcillo</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/031/385	<i>Minas de Chañarcillo</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/027/377	<i>Minas Dolores y Santa Rosa</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/029/382	<i>Mina La Descubridora</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/028/380	<i>Mina Manto de Cobo y San Antonio del Retiro</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/026/376	<i>Mina la Huanaquita</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/025/374	<i>Socavón Sierra del Carvallo</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/030/384	<i>Minas Desmonte Bolaco Nuevo, Republicana y Esperanza</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/030/383	<i>Mina La Valenciana</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/028/379	<i>Interior Descubridora</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/005/388	<i>Interior de una mina</i>	Sociedad Fotográfica de Lima
ACN001/025/373	<i>Una hacienda en el interior de Copiapó</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/005/387	<i>Calle de Tres Puntas</i>	Sociedad Fotográfica de Lima

Signatura	Título	Características del positivo
ACN001/029/381	<i>Chañarcillo</i>	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388
ACN001/027/378	<i>Ferrocarril a Chañarcillo</i>	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388
ACN001/026/375	<i>Chañarcillo</i>	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388
ACN001/031/385	<i>Minas de Chañarcillo</i>	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388
ACN001/027/377	<i>Minas Dolores y Santa Rosa</i>	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388
ACN001/029/382	<i>Mina La Descubridora</i>	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388
ACN001/028/380	<i>Mina Manto de Cobo y San Antonio del Retiro</i>	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388
ACN001/026/376	<i>Mina la Huanaquita</i>	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388
ACN001/025/374	<i>Socavón Sierra del Carvallo</i>	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388
ACN001/030/384	<i>Minas Desmonte Bolaco Nuevo, Republicana y Esperanza</i>	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388
ACN001/030/383	<i>Mina La Valenciana</i>	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388
ACN001/028/379	<i>Interior Descubridora</i>	formato similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima y en temática a ACN001/005/388
ACN001/005/388	<i>Interior de una mina</i>	sello seco sobre cartón
ACN001/025/373	<i>Una hacienda en el interior de Copiapó</i>	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima
ACN001/005/387	<i>Calle de Tres Puntas</i>	sello seco sobre cartón

Signatura	Título	Dimensiones del negativo
ACN001/029/381	<i>Chañarcillo</i>	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/027/378	<i>Ferrocarril a Chañarcillo</i>	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/026/375	<i>Chañarcillo</i>	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/031/385	<i>Minas de Chañarcillo</i>	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/027/377	<i>Minas Dolores y Santa Rosa</i>	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/029/382	<i>Mina La Descubridora</i>	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/028/380	<i>Mina Manto de Cobo y San Antonio del Retiro</i>	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/026/376	<i>Mina la Huanaquita</i>	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/025/374	<i>Socavón Sierra del Carvalho</i>	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 31,0 cm
ACN001/030/384	<i>Minas Desmonte Bolaco Nuevo, Republicana y Esperanza</i>	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/030/383	<i>Mina La Valenciana</i>	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/028/379	<i>Interior Descubridora</i>	20,0 x 25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/005/388	<i>Interior de una mina</i>	17,0 x 13,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 18,0 cm
ACN001/025/373	<i>Una hacienda en el interior de Copiapó</i>	13,0 x 17,0 cm en soporte secundario de 24,0 x 31,0 cm
ACN001/005/387	<i>Calle de Tres Puntas</i>	11,0 x 15,0 cm en soporte secundario de 18,0 x 25,0 cm

Tablas “serie 13”.- *Imágenes procedentes de estudios locales (conclusiones)*

Tabla 13.1.- *Imágenes con sello de estudios comerciales (varios)*

Signatura	Título/ Tema	Autor	Características	Dimensiones/ Formato
ACN003/072/367	<i>Valparaíso [Hotel Aubry]</i>	C. L. Rowsell	sello	18,0 x 24,0 cm en soporte secundario de 27,0 x 36,0 cm..
ACN003/073/371	<i>[Bomberos]</i>	Terry y Compañía	sello seco sobre cartón	30,0 x 35,0 cm
ABGH000/126/582	<i>[Juan Caballero]</i>	Thomas Columbus Helsby	sello en tinta en el verso de la <i>carte de visite</i>	formato <i>carte de visite</i>
ABGH000/126/551	<i>Frederic Leybold</i>	Mythos	sello en tinta en el recto de la <i>carte de visite</i>	formato <i>carte de visite</i>
ABGH000/126/583	<i>R. A. Philippi</i>	anónimo		formato <i>carte de visite</i>

Tabla 13.2.- *Imágenes con sello de Emilio Chaigneau*

Signatura	Título	Autor
ABGH000/121/429	<i>Hija de un cacique de la frontera</i>	Emilio Chaigneau
ABGH000/121/427	<i>La cuñada y la esposa del cacique Huaramán, de Tucapel</i>	Emilio Chaigneau
ABH000/121/426	<i>Familia de Juan Soldado, Indio de Tucapel</i>	Emilio Chaigneau
ABGH000/121/430	<i>Esposa de un cacique de la frontera</i>	Emilio Chaigneau
ABGH000/121/425	<i>Juan Caballero, indio patagón de Magallanes</i>	Emilio Chaigneau
ACN001/024/368	<i>Plazuela de la Bolsa</i>	Emilio Chaigneau
ACN001/024/369	<i>Valparaíso</i>	Emilio Chaigneau
ACN002/043/293	<i>[Valparaíso]</i>	Emilio Chaigneau
ACN001/023/366	<i>Capilla protestante, Cerro Concepción</i>	Emilio Chaigneau
ACN002/042/087; ACN002/043/087	<i>Hospital de Valparaíso</i>	Emilio Chaigneau

Signatura	Autor	Características
ABGH000/121/429	Emilio Chaigneau	sello en tinta sobre cartón
ABGH000/121/427	Emilio Chaigneau	sello en tinta sobre cartón
ABH000/121/426	Emilio Chaigneau	sello en tinta sobre cartón, etiqueta con el número 12 (?) en el margen inferior derecho
ABGH000/121/430	Emilio Chaigneau	sello en tinta sobre cartón
ABGH000/121/425	Emilio Chaigneau	sello en tinta sobre cartón
ACN001/024/368	Emilio Chaigneau	sello en tinta sobre cartón
ACN001/024/369	Emilio Chaigneau	sello en tinta sobre cartón
ACN002/043/293	Emilio Chaigneau	sello en tinta sobre cartón
ACN001/023/366	Emilio Chaigneau	sello en tinta sobre cartón
ACN002/042/087; ACN002/043/087	Emilio Chaigneau	sello en tinta en los positivos CN002/042/087 y AN002/043/087

Signatura	Autor	Dimensiones	Dimensiones del positivo
ABGH000/121/429	Emilio Chaigneau	24,0 x 18,0 cm	
ABGH000/121/427	Emilio Chaigneau	25,0 x 18,0 cm	
ABH000/121/426	Emilio Chaigneau	23,0 x 18,0 cm	
ABGH000/121/430	Emilio Chaigneau	24,0 x 18,0 cm	
ABGH000/121/425	Emilio Chaigneau	21,0 x 15,0 cm	
ACN001/024/368	Emilio Chaigneau	24,0 x 31,0 cm	16,0 x 21,0 cm en soporte 24,0 x 31,0 cm..
ACN001/024/369	Emilio Chaigneau	24,0 x 31,0 cm	15,0 x 20,0 cm
ACN002/043/293	Emilio Chaigneau	24,0 x 31,0 cm	20,0 x 27,0 cm en soporte 24,0 x 31,0 cm
ACN001/023/366	Emilio Chaigneau	24,0 x 31,0 cm	14,0 x 21,0 cm en soporte secundario de 24,0 x 31,0 cm
ACN002/042/087; ACN002/043/087	Emilio Chaigneau	26,0 x 30,0 cm	22,0 x 28,0 cm en soporte 24,0 x 30,0 cm o menos

Tabla 13.3.- Imágenes con firma de Emilio Chaigneau

Signatura	Título	Autor	Características	Copias	Dimensiones
ACN000/004/071	Valparaíso	Emilio Chaigneau	placa firmada	FD1374	24,0 x 26,0 cm

Tabla 13.4.- Imágenes atribuidas a Emilio Chaigneau en base a características técnicas (Ellis et al)

Signatura	Título	Autor
ACN000/004/072	<i>Barrio de San Francisco y Matriz</i>	atribuida a Emilio Chaigneau
ACN000/004/065	<i>Plazuela de la Bolsa</i>	atribuida a Emilio Chaigneau
ACN000/005/076	<i>[Bahía de Valparaíso]</i>	atribuida a Emilio Chaigneau
ACN000/005/077	<i>[Playa de Valparaíso]</i>	atribuida a Emilio Chaigneau
ACN000/005/082	<i>[Casas en Valparaíso]</i>	atribuida a Emilio Chaigneau
ACN000/005/087	<i>Hospital de Valparaíso</i>	atribuida a Emilio Chaigneau
ACN000/008/118	<i>[Casas en la Quebrada de San Francisco]</i>	atribuida a Emilio Chaigneau
ACN000/008/124	<i>[Casas en la Quebrada de San Francisco]</i>	atribuida a Emilio Chaigneau
ACN000/009/141	<i>[Valparaíso]</i>	atribuida a Emilio Chaigneau
ACN000/009/143	<i>[Casas en Valparaíso]</i>	atribuida a Emilio Chaigneau
ACN000/009/149	<i>[Camino de Valparaíso a Santiago]</i>	atribuida a Emilio Chaigneau
ACN000/009/150	<i>[Quinta Nueva Iberia en Quillota]</i>	atribuida a Emilio Chaigneau
ACN000/010/156	<i>[Valparaíso]</i>	atribuida a Emilio Chaigneau
ACN000/011/188	<i>[Casas en Valparaíso]</i>	atribuida a Emilio Chaigneau
ACN000/009/152	<i>Valparaíso</i>	Emilio Chaigneau?

Signatura	Título	Características
ACN000/004/072	<i>Barrio de San Francisco y Matriz</i>	placa tomada a continuación de ACN000/004/071 (firmada)
ACN000/004/065	<i>Plazuela de la Bolsa</i>	
ACN000/005/076	<i>[Bahía de Valparaíso]</i>	
ACN000/005/077	<i>[Playa de Valparaíso]</i>	
ACN000/005/082	<i>[Casas en Valparaíso]</i>	
ACN000/005/087	<i>Hospital de Valparaíso</i>	sello en tinta en los positivos CN002/042/087 y AN002/043/087
ACN000/008/118	<i>[Casas en la Quebrada de San Francisco]</i>	
ACN000/008/124	<i>[Casas en la Quebrada de San Francisco]</i>	etiqueta en la esquina inferior izquierda con el número "13"
ACN000/009/141	<i>[Valparaíso]</i>	negativo firmado por Chaigneau
ACN000/009/143	<i>[Casas en Valparaíso]</i>	etiqueta en la esquina inferior izquierda con el número "4"
ACN000/009/149	<i>[Camino de Valparaíso a Santiago]</i>	
ACN000/009/150	<i>[Quinta Nueva Iberia en Quillota]</i>	
ACN000/010/156	<i>[Valparaíso]</i>	etiqueta en la esquina inferior izquierda con número no identificable
ACN000/011/188	<i>[Casas en Valparaíso]</i>	restos de etiqueta en esquina inferior izquierda
ACN000/009/152	<i>Valparaíso</i>	toma siguiente a ACN000/009/143, atribuida a E. Chaigneau por caract técnicas, restos de etiqueta en esquina inferior izquierda

Signatura	Título	Copias	Dimensiones
ACN000/004/072	<i>Barrio de San Francisco y Matriz</i>	ABGH000/120/411, 12; FD1376	24,0 x 18,0 cm
ACN000/004/065	<i>Plazuela de la Bolsa</i>	ABGH000/107/159; FD1327	18,0 x 24,0 cm
ACN000/005/076	<i>[Bahía de Valparaíso]</i>		25,0 x 31,0 cm
ACN000/005/077	<i>[Playa de Valparaíso]</i>	ABGH000/108/167; FD1320	18,0 x 24,0 cm
ACN000/005/082	<i>[Casas en Valparaíso]</i>	ABGH000/108/165; FD1323	18,0 x 23,0 cm
ACN000/005/087	<i>Hospital de Valparaíso</i>	BGH000/120/418, 9; ACN002/042/087; ACN002/043/087; FD1377	26,0 x 30,0 cm
ACN000/008/118	<i>[Casas en la Quebrada de San Francisco]</i>	ABGH000/119/391, 2, 3; FD1398	26,0 x 31,0 cm
ACN000/008/124	<i>[Casas en la Quebrada de San Francisco]</i>	ABGH000/119/394, 5; ABGH000/120/420	25,0 x 31,0 cm
ACN000/009/141	<i>[Valparaíso]</i>	CN002/042/141	26,0 x 31,0 cm
ACN000/009/143	<i>[Casas en Valparaíso]</i>	ABGH000/121/421, 422; FD1436	25,0 x 31,0 cm
ACN000/009/149	<i>[Camino de Valparaíso a Santiago]</i>	ABGH000/120/404	24,0 x 31,0 cm
ACN000/009/150	<i>[Quinta Nueva Iberia en Quillota]</i>	ABGH000/106/131; ABGH000/118/366	26,0 x 31,0 cm
ACN000/010/156	<i>[Valparaíso]</i>	ABGH000/107/156, 157; FD1329	18,0 x 23,0 cm
ACN000/011/188	<i>[Casas en Valparaíso]</i>	ABGH000/108/179; ABGH000/119/390; FD1399	24,0 x 31,0 cm
ACN000/009/152	<i>Valparaíso</i>	ABGH000/119, 387, 8, 9; FD1372	24,0 x 31,0 cm

Tabla 13.5.- Imágenes atribuibles a Emilio Chaigneau en base a la presencia de etiquetas de técnica en las placas

Signatura	Título	Autor	Características
ACN000/010/162	<i>[Iglesia de San Francisco]</i>	Emilio Chaigneau?	similitud con el resto del reportaje y medidas de la placa
ACN000/004/064	<i>[Puerto de Valparaíso]</i>	Emilio Chaigneau?	etiqueta en la esquina inferior izquierda con número no identificable, signatura manuscrita
ACN000/015/272	<i>[Retrato de un hombre]</i>	Emilio Chaigneau?	etiqueta en la esquina superior derecha con el número "8"
ACN000/011/189	<i>[Bahía de Valparaíso desde el Almendral]</i>	Rafael Castro? / Emilio Chaigneau?	etiqueta en la esquina inferior izquierda con el número "14"
ACN000/005/081	<i>[Valparaíso]</i>	Rafael Castro? / Emilio Chaigneau?	etiqueta en la esquina inferior izquierda con restos del número "8"
ACN000/005/084	<i>[Valparaíso]</i>	Rafael Castro? / Emilio Chaigneau?	restos de etiqueta en esquina inferior izquierda
ACN000/005/083	<i>Vista general del Almendral</i>	Rafael Castro? / Emilio Chaigneau?	etiqueta en la esquina superior derecha con número no identificable
ACN000/005/078	<i>Casa de guaros [guasos]</i>	autor?	etiqueta en la esquina superior derecha con número "8"

Signatura	Título	Autor	Copias	Dimensiones
ACN000/010/162	<i>[Iglesia de San Francisco]</i>	Emilio Chaigneau?	ABGH000/111/223, 4; FD1322	23,0 x 18,0 cm
ACN000/004/064	<i>[Puerto de Valparaíso]</i>	Emilio Chaigneau?	ABGH000/106/136, 7	18,0 x 23,0 cm
ACN000/015/272	<i>[Retrato de un hombre]</i>	Emilio Chaigneau?	ABGH000/110/217	23,0 x 18,0 cm
ACN000/011/189	<i>[Bahía de Valparaíso desde el Almendral]</i>	Rafael Castro? / Emilio Chaigneau?	ABGH000/110/215, 6; FD1331	18,0 x 23,0 cm
ACN000/005/081	<i>[Valparaíso]</i>	Rafael Castro? / Emilio Chaigneau?	ABGH000/120/406	22,0 x 28,0 cm
ACN000/005/084	<i>[Valparaíso]</i>	Rafael Castro? / Emilio Chaigneau?	ABGH000/120/402, FD1386	24,0 x 31,0 cm
ACN000/005/083	<i>Vista general del Almendral</i>	Rafael Castro? / Emilio Chaigneau?	ABGH000/108/163; FD1331	18,0 x 23,0 cm
ACN000/005/078	<i>Casa de guaros [guasos]</i>	autor?	ABGH000/106/129; ABGH000/126/138	18,0 x 24,0 cm

Tabla 13.6.- Imágenes atribuibles a Emilio Chaigneau en base a características técnicas (presentación del positivo)

Signatura	Título	Autor
ABGH000/121/428	<i>Mocetón de un cacique de Osorno</i>	atribuible a Emilio Chaigneau
ABGH000/123/473	<i>Cacique de la frontera de Valdivia</i>	atribuible a Emilio Chaigneau por similitud con serie de retratos de mapuches

Signatura	Características
ABGH000/121/428	montaje y caligrafía similares a imágenes con sello del estudio, signatura: 7663 margen inferior izquierdo;ejemplar con sello en tinta del estudio de Emilio Chaigneau en internet
ABGH000/123/473	montaje y caligrafía similares a imágenes con sello del estudio

Signatura	Título	Copias	Dimensiones
ABGH000/121/428	<i>Mocetón de un cacique de Osorno</i>	ABGH000/107/144, ABGH000/107/145 ACN000/004/057	24,0 x 18,0 cm
ABGH000/123/473	<i>Cacique de la frontera de Valdivia</i>	ACN000/015/266	24,0 x 18,0 cm

Tabla 13.7.- Imágenes atribuibles a Emilio Chaigneau en base a la similitud del estudio

Signatura	Título	Autor	Características	Copias
ACN000/015/272	<i>[Retrato de un hombre]</i>	Emilio Chaigneau?	etiqueta en la esquina superior derecha con el número "8"	ABGH000/110/217

Signatura	Título	Autor	Dimensiones	Observaciones
ACN000/015/272	<i>[Retrato de un hombre]</i>	Emilio Chaigneau?	23,0 x 18,0 cm	Atrezzo similar a serie de cacique Huaramán y Juan Soldado

Tabla 13.8.- Imágenes atribuibles a Emilio Chaigneau en base a la cronología

Signatura	Título	Autor	Características
ACN000/004/060	[India mapuche]	Emilio Chaigneau?	etiqueta con el núm. "6ºFa" en la esquina superior derecha
ACN000/004/058	[Indio mapuche]	Emilio Chaigneau?	
ACN000/003/048	[Juan Caballero]	Rafael Castro? Emilio Chaigneau?	
ACN000/004/056	[Familia de Juan Soldado, indio de Tucape]	Emilio Chaigneau	

Signatura	Copias	Dimensiones	Observaciones
ACN000/004/060	ABGH000/107/141	23,0 x 18,0 cm	
ACN000/004/058	ABGH000/107/146, ABGH000/107/147	24,0 x 18,0 cm	
ACN000/003/048	ABGH000/107/148, ABGH000/107/149	21,0 x 15,0 cm	
ACN000/004/056	ABGH000/107/151, ABGH000/107/152	18,0 x 23,0 cm	Con sello en tinta del estudio de Emilio Chaigneau en internet, 17,0 x 22,0 cm

Tabla 13.9.- Imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima

Signatura	Título	Autor	Características
ACN001/005/388	Interior de una mina	Sociedad Fotográfica de Lima> Eugenio Maunoury (BNF)	sello seco sobre cartón
ACN001/003/362	Ferrocarril de Valparaíso a Quillota	Sociedad Fotográfica de Lima	sello seco sobre cartón
ACN001/003/363	Casa de la Hacienda del Noviciado	Sociedad Fotográfica de Lima	sello seco sobre cartón
ACN001/005/387	Calle de Tres Puntas	Sociedad Fotográfica de Lima	sello seco sobre cartón

Signatura	Título	Autor	Dimensiones
ACN001/005/388	Interior de una mina	Sociedad Fotográfica de Lima> Eugenio Maunoury (BNF)	17,0x13,0 cm en soporte secundario de 25,0x18,0 cm
ACN001/003/362	Ferrocarril de Valparaíso a Quillota	Sociedad Fotográfica de Lima	12,0x16,0 cm en soporte secundario de 24, x29,0 cm
ACN001/003/363	Casa de la Hacienda del Noviciado	Sociedad Fotográfica de Lima	12,0x17,0 cm en soporte secundario de 18,0x24,0 cm
ACN001/005/387	Calle de Tres Puntas	Sociedad Fotográfica de Lima	11,0x15,0 cm en soporte secundario de 18,0x25,0 cm

Tabla 13.10.- Imágenes atribuibles a la Sociedad Fotográfica de Lima (formato y medidas)

Signatura	Título	Autor
ACN001/004/365	<i>Cárcel en la Plaza de Armas</i>	Sociedad Fotográfica de Lima? > EugenioMaunoury (BNF)
ACN001/022/361	<i>Plaza de Armas</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?> Eugenio Maunoury (BNF)
ACN001/004/364	<i>El Portal Viejo</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN002/041/292	<i>Almacenes Fiscales y Arsenal</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/025/373	<i>Una hacienda en el interior de Copiapó</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
FD1359	<i>Rancho de Olmué</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/029/381	<i>Chañarcillo</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/027/378	<i>Ferrocarril a Chañarcillo</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/026/375	<i>Chañarcillo</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/031/385	<i>Minas de Chañarcillo</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/027/377	<i>Minas Dolores y Santa Rosa</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/029/382	<i>Mina La Descubridora</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/028/380	<i>Mina Manto de Cobo y San Antonio del Retiro</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/026/376	<i>Mina la Huanaquita</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/025/374	<i>Socavón Sierra del Carvallo</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/030/384	<i>Minas Desmonte Bolaco Nuevo, Republicana y Esperanza</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/030/383	<i>Mina La Valenciana</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?
ACN001/028/379	<i>Interior Descubridora</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?

Signatura	Título	Características
ACN001/004/365	<i>Cárcel en la Plaza de Armas</i>	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima
ACN001/022/361	<i>Plaza de Armas</i>	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima
ACN001/004/364	<i>El Portal Viejo</i>	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima
ACN002/041/292	<i>Almacenes Fiscales y Arsenal</i>	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima
ACN001/025/373	<i>Una hacienda en el interior de Copiapó</i>	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima
FD1359	<i>Rancho de Olmué</i>	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima
ACN001/029/381	<i>Chañarcillo</i>	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima
ACN001/027/378	<i>Ferrocarril a Chañarcillo</i>	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima
ACN001/026/375	<i>Chañarcillo</i>	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima
ACN001/031/385	<i>Minas de Chañarcillo</i>	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima
ACN001/027/377	<i>Minas Dolores y Santa Rosa</i>	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima
ACN001/029/382	<i>Mina La Descubridora</i>	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima
ACN001/028/380	<i>Mina Manto de Cobo y San Antonio del Retiro</i>	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima
ACN001/026/376	<i>Mina la Huanaquita</i>	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima
ACN001/025/374	<i>Socavón Sierra del Carvallo</i>	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima
ACN001/030/384	<i>Minas Desmonte Bolaco Nuevo, Republicana y Esperanza</i>	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima
ACN001/030/383	<i>Mina La Valenciana</i>	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima
ACN001/028/379	<i>Interior Descubridora</i>	formato y medidas del positivo similar a las imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima

Signatura	Título	Dimensiones
ACN001/004/365	<i>Cárcel en la Plaza de Armas</i>	13,0x17,0 cm en soporte secundario de 20,0 x 24,0 cm
ACN001/022/361	<i>Plaza de Armas</i>	16,0x22,0 cm en soporte secundario de 24,0 x 29,0 cm
ACN001/004/364	<i>El Portal Viejo</i>	13,0x17,0 cm en soporte secundario de 20,0 x 24,0 cm
ACN002/041/292	<i>Almacenes Fiscales y Arsenal</i>	15,0x22,0 cm en soporte 24,0 x 31,0 cm
ACN001/025/373	<i>Una hacienda en el interior de Copiapó</i>	13,0x17,0 cm en soporte secundario de 24,0 x 31,0 cm
FD1359	<i>Rancho de Olmué</i>	15,7 x 21,2 cm
ACN001/029/381	<i>Chañarcillo</i>	20,0x25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/027/378	<i>Ferrocarril a Chañarcillo</i>	20,0x25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/026/375	<i>Chañarcillo</i>	20,0x25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/031/385	<i>Minas de Chañarcillo</i>	20,0x25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/027/377	<i>Minas Dolores y Santa Rosa</i>	20,0x25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/029/382	<i>Mina La Descubridora</i>	20,0x25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/028/380	<i>Mina Manto de Cobo y San Antonio del Retiro</i>	20,0x25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/026/376	<i>Mina la Huanaquita</i>	20,0x25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/025/374	<i>Socavón Sierra del Carvallo</i>	20,0x25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 31,0 cm
ACN001/030/384	<i>Minas Desmonte Bolaco Nuevo, Republicana y Esperanza</i>	20,0x25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/030/383	<i>Mina La Valenciana</i>	20,0x25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm
ACN001/028/379	<i>Interior Descubridora</i>	20,0x25,0 cm en soporte secundario de 25,0 x 32,0 cm

Tabla 13.11.- Imágenes atribuibles a la Sociedad Fotográfica de Lima/ Eugenio Maunoury, álbum BNF (Bibliothèque nationale de France)

Signatura	Título	Autor	Características
ACN000/004/070	<i>Plaza de la Victoria</i>	Eugenio Maunoury	Álbum BNF, 70, Place de la Victoria; Restos de etiqueta en esquina superior derecha
ACN000/005/074	<i>[Plaza de la Victoria]</i>	Eugenio Maunoury	Álbum BNF, 71, Eglise San Agustin, Restos de etiqueta en esquina superior izquierda
ACN000/004/063	<i>[Palacio de la Intendencia]</i>	Eugenio Maunoury	Álbum BNF, 73, Palais de la Intendance, Restos de etiqueta en esquina superior derecha

Signatura	Título	Autor	Positivos	Dimensiones
ACN000/004/070	<i>Plaza de la Victoria</i>	Eugenio Maunoury	ABGH000/108/171,2; ACN002/039/070; FD1344	23,0 x 18,0 cm
ACN000/005/074	<i>[Plaza de la Victoria]</i>	Eugenio Maunoury	FD1326	18,0 x 23,0 cm
ACN000/004/063	<i>[Palacio de la Intendencia]</i>	Eugenio Maunoury	ABGH000/108/177,8; FD1328	18,0 x 23,0 cm

Tabla 13.12.- Imágenes atribuibles a otros fotógrafos locales por ausencia de negativo y estilo diferenciado

Signatura	Título	Autor	Características	Dimensiones
ACN002/040/291	<i>Ranchos-Cabrería</i>	Sociedad Fotográfica de Lima?	sobre soporte en cartón	16,0 x 21,0 cm en soporte 24,0 x 32,0 cm
FD1359	<i>Ranchos-Chile</i>	anónimo	indistinguible resto colección MNA	20,8 x 13,6 cm

Apéndice

Matricula para el curso de 1848 a 1849

Día 19.

R. Academia de S.^m Fernando.

Clase del Antiguo de noche.



ARCHIVO
BIBLIOTECA

55-1

5

Matriculados.

Numero.

1. D. Rufino Casado.
2. D. Luis Manuel Montes.
3. D. José Tolosa.
4. D. Fortunato Broniche.
5. D. José Fierro.
6. D. José Rebollo.
7. D. José Poma.
8. D. José Gragera.
9. D. Manuel Diana.
10. D. Antonio Palao.
11. D. José Villes.
12. D. Pedro Perez y Perez.
13. D. Ruperto Alegria.
14. D. Manuel Velez Lopez.
15. D. Leopoldo Sanchez.
16. D. Lorenzo del Balles.
17. D. Antonio Rivero.
18. D. Fernando de Abila.
19. D. Andres Maxin.
20. D. José Maria Lagui.
21. D. Marciano Belmonte.

22. D. Juan Gomez Hernandez.
 23. D. Francisco Beatran.
 24. D. Joaquin Sigüenza.
 25. D. Torje Padillas.
 26. D. Manuel Martinez.
 27. D. Eugenio Azcue.
 28. D. Antonio Mexino.
 29. D. Manuel Diaz Gimenez.
 30. D. Eduardo Garcia.
 31. D. Pedro Coson.
 32. D. Agustín Lpez.
 33. D. Natalio Garcia.
 34. D. Carlos Maria Esquivel.
 35. D. Estanislao Varela.
 36. D. Roman Sanz.
 37. D. José Moratilla.
 38. D. Pedro Galia.
 39. D. Juan de Fernan.
 40. D. Rafael Castro.
 41. D. Salvador Garces.
 42. D. Silvestre Perez.
 43. D. Juan Manuel de Alba.
 44. D. José Belber.
 45. D. Vicente Cuadrado.
 46. D. Fran.^{co} Bueno.
 47. D. José Mendez.
 48. D. José Rodriguez.
 49. D. Angel Diaz Pines.
 50. D. Manuel Ojeda.
 51. D. Camilo Perez.

52. D. Marcos Hixalde.
53. D. Beanahe de Maria
54. D. Anselmo Fernandez
55. D. José de Argumosa.
56. D. Pedro Louzearro Esteban.
57. D. Pedro Díez -
58. D. Juan Viscon Chaves.
59. D. Florentino Martínez
60. D. Domingo Florent Lebera.
61. D. Salvador Parano
62. D. José Maria Lorenzo.

S. Piquer

Apéndice 1.1.2

Lista de los discípulos de la clase de Anatomía que han concluido el curso con asistencia y aplicación, y han sido examinados de Anatomía Pictórica, en el curso de 1849 á 1850.

D. Carlos Equival
 D. Sabio Garcia
 D. Anastasio Rodriguez
 D. José Acuña
 D. Manuel Alba
 D. Gabriel Murota
 D. Severino Arango
 D. Vicente Rodriguez
 D. Manuel Sanchez y Marcos
 D. Carlos Gato Garcia
 D. Ventura Enrique Castellar
 D. Juan Maximiano Arasola
 D. Andres Mendota
 D. Miguel Maria Oval
 D. Angel Pines
 D. Amado Perez Macer
 D. Bernabe Duran


 ARCHIVO
 BIBLIOTECA
 55-1
 3

Lo que a continuación se expresan aunque matriculados para el curso de Anatomía, como no han asistido y otros han faltado la mayor parte del tiempo.

D. Marcos Arista
 D. Rafael Chico
 D. Buenaventura Esperanza
 D. José Páez

D. Lorenzo Tallis
 D. Gaspar Tallis
 D. Manuel de la Llave
 D. Juan Diaz Jimenez
 D. Manuel Diaz Jimenez
 D. Gregorio Solano
 D. Francisco Pringas
 D. Victor M. Acunano
 D. Gregorio Moratilla
 D. Domingo Perez Perez
 D. Francisco Herrera
 D. Jorge Cardenas
 D. Natalio Garcia
 D. Salvador Lainez
 D. Jose Pizarro
 D. Ventura Garcia Barrio
 D. Federico Gonzalez
 D. Pascual Rodriguez
 D. Anastasio Carrasco
 D. Manuel Gargallo
 D. Francisco Arango
 D. Juan de Arana
 D. Jose Corabres
 D. Luciano Choquet
 D. Severiano Fernandez Morales
 D. Andres Morales
 D. Serafin Gil
 D. Ignacio Tubau
 D. Victoriano Almonacid
 D. Jose Velver
 D. Manuel Vazquez

D. Rafael Castro
D. Teófilo Sánchez
D. Vicente Jordá
D. Ricardo López
D. Eduardo Pérez
D. Pedro Yáñez


Madrid 30 de Junio de 1850.

El Catedrático de Anatomía Pictórica

Antonio M. Esquivel



Apéndice 1.1.3


 5-80-4
 1

Lista nominal de los discípulos de los Estudios mayores de esta D. Academia que se han matriculado p.^a el curso del año de 1880 al 81, pagando los derechos de la misma, según Real orden de 9 de Setiembre de dho. año 1880.

<u>Numeros</u>	<u>Nombres.</u>	<u>P.^o Ven.</u>
1.	D. José Páino	60.
2.	Buenaventura España	60.
3.	Pufino Casado	60.
4.	Eduardo Hornos	60.
5.	Juan Fernandez	60.
6.	Francisco de Hermandad	60.
7.	Juan Garcia	60.
8.	Leopoldo Sanchez	60.
9.	Leon Bonnat	60.
10.	Federico Gonzalez	60.
11.	Eduardo Alamo	60.
12.	José Pierno	60.
13.	Stamen Cortes	60.
14.	Florentino Martinez	60.
15.	Antonio Perez Rubio	60.
16.	Andres Marin	60.
17.	Vicente M. ^o Alvarado	60.
18.	Salvador Parame	60.
19.	Cesario Araujo	60.
20.	Isidoro Gomez de Bermudez	60.
21.	Anastasio Carrasco	60.
22.	Sabino Garcia	60.
23.	Mariano de la Hoya	60.
24.	Regin Parame	60.
25.	Federico Ruiz	60.
26.	Eusebio Vallejo	60.
Suma y sigue		1680.

Números	Nombres	R. de ven.	Núm
	Suma anterior	1.960	
27.	D. José González Bando	60	5
28.	Juan Gómez Herrador	60	5
29.	Ramón García Hernández	60	6
30.	Eduardo Cano	60	6
31.	Francisco Aznar	60	6
32.	Rafael Castro	60	6
33.	José García Jové	60	6
34.	Emilio Soubrier	60	6
35.	Francisco Javier Mendiguchina	60	6
36.	Juan García	60	6
37.	Pedro Ylancz	60	6
38.	José González	60	6
39.	José Martín	60	7
40.	José Méndez	60	7
41.	Ignacio Eulau	60	7
42.	Antonio Torres	60	7
43.	Luis Manuel Monter	60	7
44.	Fernán Pachada	60	7
45.	Norberto López Valdemor	60	7
46.	José Colosa	60	7
47.	Juan Vicedo y Chaves	60	7
48.	Pedro Collado y Ujada	60	7
49.	Francisco Hermida	60	8
50.	Vicente Rodríguez	60	8
51.	Anastasio Rodríguez	60	8
52.	Eugenio Azcú	60	8
53.	Miguel M. ^a Ocal	60	8
54.	Antonio Alonso Rodríguez	60	8
55.	Ramón García	60	8
56.	Pablo Vera	60	8
57.	Luis Oliver	60	8
	Suma y sigue.	3.120	

Apéndice 1.1.4

Lista de los Discipulos que han asistido a la clase del Antiguo y del Yero por la noche en el mes de octubre de 1852,

D. ⁿ Antonio Zorve	D. ⁿ Ricardo Ribera
Ramon Garcia,	pedro baldos,
Jalbador poramo,	Juan Cuadrado.
José Gonzalez Mora,	pedro Carrillo.
José Ferrer,	Manuel Olmos.
Domingo Florens,	pedro pineda.
Manuel Baillo,	Juan Diaz Jimenez.
Sabino Garcia,	Antonio Mirino.
Victor Esteban,	Ramon Mesado,
Gregorio Moratillo	José Maria Frnz.
Florentin Martinez.	Carlos Salazar,
Bentura poramo.	Manuel Vargas,
Mauricio de Lucas.	Yonacio Perez,
Enrique Martin,	Jalbador Sala,
Felipe pineda	Miguel M. ^o Olas,
Frnz. Mutineli.	+ Juan Talbo.
José de las Morenas,	Zeofilo Ruffee,
Urbano Marini.	Cipriano Marino.
Gerardo Hernalz.	Mariano Salbatierra.
Manuel Malo.	Eduardo Ordunoz
Mariano Sanz.	Frnz. de paulo Caruño
Bentura de Mirva.	Manuel Perez Yrujo,
Rafael Castro.	Antelmo Frnz.
José Diaz y palma.	Vicente Zorzo
pedro Collado y tegado	Cristobal Aluñan
pedro Amoedo,	+ Alfredo Perez.

Apéndice 1.2.1

Art. 10. Todos los vecinos residentes en Madrid, tienen obligación de suministrar las noticias que se les pida con este objeto.

DE LOS HABITANTES DE MADRID EN 1.º DE ENERO DE 1854.

Art. 411. 1.º Sexo ó clase, 2.º esta corte, 3.º esta villa de estas partes, 4.º esta villa de esta villa, 5.º esta villa de esta villa, 6.º esta villa de esta villa, 7.º esta villa de esta villa, 8.º esta villa de esta villa, 9.º esta villa de esta villa, 10.º esta villa de esta villa, 11.º esta villa de esta villa, 12.º esta villa de esta villa, 13.º esta villa de esta villa, 14.º esta villa de esta villa, 15.º esta villa de esta villa, 16.º esta villa de esta villa, 17.º esta villa de esta villa, 18.º esta villa de esta villa, 19.º esta villa de esta villa, 20.º esta villa de esta villa, 21.º esta villa de esta villa, 22.º esta villa de esta villa, 23.º esta villa de esta villa, 24.º esta villa de esta villa, 25.º esta villa de esta villa, 26.º esta villa de esta villa, 27.º esta villa de esta villa, 28.º esta villa de esta villa, 29.º esta villa de esta villa, 30.º esta villa de esta villa, 31.º esta villa de esta villa, 32.º esta villa de esta villa, 33.º esta villa de esta villa, 34.º esta villa de esta villa, 35.º esta villa de esta villa, 36.º esta villa de esta villa, 37.º esta villa de esta villa, 38.º esta villa de esta villa, 39.º esta villa de esta villa, 40.º esta villa de esta villa, 41.º esta villa de esta villa, 42.º esta villa de esta villa, 43.º esta villa de esta villa, 44.º esta villa de esta villa, 45.º esta villa de esta villa, 46.º esta villa de esta villa, 47.º esta villa de esta villa, 48.º esta villa de esta villa, 49.º esta villa de esta villa, 50.º esta villa de esta villa, 51.º esta villa de esta villa, 52.º esta villa de esta villa, 53.º esta villa de esta villa, 54.º esta villa de esta villa, 55.º esta villa de esta villa, 56.º esta villa de esta villa, 57.º esta villa de esta villa, 58.º esta villa de esta villa, 59.º esta villa de esta villa, 60.º esta villa de esta villa, 61.º esta villa de esta villa, 62.º esta villa de esta villa, 63.º esta villa de esta villa, 64.º esta villa de esta villa, 65.º esta villa de esta villa, 66.º esta villa de esta villa, 67.º esta villa de esta villa, 68.º esta villa de esta villa, 69.º esta villa de esta villa, 70.º esta villa de esta villa, 71.º esta villa de esta villa, 72.º esta villa de esta villa, 73.º esta villa de esta villa, 74.º esta villa de esta villa, 75.º esta villa de esta villa, 76.º esta villa de esta villa, 77.º esta villa de esta villa, 78.º esta villa de esta villa, 79.º esta villa de esta villa, 80.º esta villa de esta villa, 81.º esta villa de esta villa, 82.º esta villa de esta villa, 83.º esta villa de esta villa, 84.º esta villa de esta villa, 85.º esta villa de esta villa, 86.º esta villa de esta villa, 87.º esta villa de esta villa, 88.º esta villa de esta villa, 89.º esta villa de esta villa, 90.º esta villa de esta villa, 91.º esta villa de esta villa, 92.º esta villa de esta villa, 93.º esta villa de esta villa, 94.º esta villa de esta villa, 95.º esta villa de esta villa, 96.º esta villa de esta villa, 97.º esta villa de esta villa, 98.º esta villa de esta villa, 99.º esta villa de esta villa, 100.º esta villa de esta villa.

ADVERTENCIAS.

- Comisionados competentemente autorizados, entregarán las hojas de padron en todas las habitaciones, y pasarán á recogerlas á los cuatro dias siguientes de haberlo hecho.
- El cabeza de familia ó el que haga sus veces, firmará la matricula en el lugar designado en la misma, y será personalmente responsable de las faltas que contenga.
- La matricula de cada cuarto ha de comprender todas las personas que en el habitan el día 1.º de enero del corriente año, y los individuos de la misma familia que con cualquier motivo se hallaren ausentes temporalmente.
- La relacion de las personas empezará por el cabeza de familia; seguirán á él, la muger, hijos, parientes, no parientes, criados domésticos y obreros que habiten en el mismo cuarto, expresando las relaciones que unen á cada uno de ellos, si la de muger, hijo, primo, huesped, criado, etc., y esto se hará en la casilla de observaciones y columna de los nombres y apellidos.
- Cuando el ausente lo este por poco tiempo, será inscrito en la relacion con nota de ausente, que se pondrá en la misma columna de los nombres y apellidos.
- Si la ausencia la causare el estar el individuo en otro pueblo sirviendo de criado doméstico, dedicado á la labranza, ú otras ocupaciones, aplicado á estudios ó al aprendizaje de algun arte ú oficio, será expresado en la misma columna, con la nota de ausente, expresion del punto en que se halla y con qué motivo ú objeto.
- Los que residen en Madrid, pero que dependen de otro pueblo, por tener en el casa abierta y verdadera vecindad, ó por estar bajo la potestad de su padre, vecino del mismo pueblo, ó por ser hijo soltero de viuda, vecino de aquel pueblo, serán inscritos con expresion, en la columna de observaciones, del pueblo de que dependen y causa de la dependencia.
- Los extranjeros expresarán en las casillas respectivas: 1.º El pueblo de su nacimiento y el estado ó nacion á que pertenecian; 2.º Si tienen vecindad en esta Corte, ó si están matriculados en los consulados respectivos, si lo están individualmente ó con toda su familia; y 3.º La profesion, oficio ú industria que ejerzan.
- En la casilla de profesion, oficio ú ocupacion, se expresará el que ejerza: en oficio, si es maestro, oficial ó aprendiz; si comerciante, la clase de su comercio; si empleado, la oficina ó establecimiento público ó particular en que lo sea.

DISTRITO DE San Justo BARRIO DE San Justo Calle de San Justo
 Casa número 12 Cuarto 2.º Inquilino D. Antonio Cortes de Sotomayor

NOMBRES Y APELLIDOS.	FECHA DEL NACIMIENTO.			Lugar del nacimiento con expresion del pais por los extranjeros.		Vecindad.	Tiempo de residencia en Madrid.	Estado.	Profesion, oficio ú ocupacion.	O
	Dia.	Mes.	Año.	Pueblo.	Provincia.					
<u>Antonio Cortes de Sotomayor</u>	<u>17</u>	<u>Junio</u>	<u>1772</u>	<u>Madrid</u>	<u>Castilla</u>	<u>1775</u>	<u>74</u>	<u>Casado</u>	<u>Propietario de fincas</u>	
<u>Maria Cortes de Sotomayor</u>	<u>12</u>	<u>Enero</u>	<u>1767</u>	<u>Madrid</u>	<u>Castilla</u>	<u>1773</u>	<u>74</u>	<u>Casada</u>	<u>Propietaria de fincas</u>	
<u>Antonio Cortes de Sotomayor</u>	<u>24</u>	<u>Enero</u>	<u>1784</u>	<u>Madrid</u>	<u>Castilla</u>	<u>1784</u>	<u>74</u>	<u>Viudo</u>	<u>Propietario de fincas</u>	<u>en el año 1830</u>
<u>Antonio Cortes de Sotomayor</u>	<u>13</u>	<u>Enero</u>	<u>1782</u>	<u>Madrid</u>	<u>Castilla</u>	<u>1789</u>	<u>74</u>	<u>Viudo</u>	<u>Propietario de fincas</u>	<u>por el año 1830</u>
<u>Antonio Cortes de Sotomayor</u>	<u>2</u>	<u>Julio</u>	<u>1779</u>	<u>Madrid</u>	<u>Castilla</u>	<u>1781</u>	<u>74</u>	<u>Viudo</u>	<u>Propietario de fincas</u>	<u>por el año 1830</u>

en las DE LOS HABITANTES DE MADRID EN 1.º DE ENERO DE 1854.

ADVERTENCIAS.

- autorizados, entregarán las hojas de padron en todas las habitaciones, y pasarán á recogerlas á los cuatro dias siguientes de haberlo hecho.
- haga sus veces, firmará la matricula en el lugar designado en la misma, y será personalmente responsable de las faltas que contenga.
- de comprende todas las personas que en el habitan el día 1.º de enero del corriente año, y los individuos de la misma familia que con cualquier motivo se hallaren ausentes temporalmente.
- pezará por el cabeza de familia; seguirán á él, la muger, hijos, parientes, no parientes, criados domésticos y obreros que habiten en el mismo cuarto, expresando las relaciones que unen á cada cual con el cabeza de primo, huesped, criado, etc., y esto se hará en la casilla de observaciones y columna de los nombres y apellidos.
- so tiempo, será inscrito en la relacion con nota de ausente, que se pondrá en la misma columna de los nombres y apellidos.
- ir el individuo en otro pueblo sirviendo de criado doméstico, dedicado á la labranza, ú otras ocupaciones, aplicado á estudios ó al aprendizaje de algun arte ú oficio, será expresado en la misma columna, con la nota de ausente, expresion del punto en que se halla y con qué motivo ú objeto.
- se halla y con qué motivo ú objeto.
- que dependen de otro pueblo, por tener en el casa abierta y verdadera vecindad, ó por estar bajo la potestad de su padre, vecino del mismo pueblo, ó por ser hijo soltero de viuda, vecino de aquel pueblo, ó por d, serán inscritos con expresion, en la columna de observaciones, del pueblo de que dependen y causa de la dependencia.
- as casillas respectivas: 1.º El pueblo de su nacimiento y el estado ó nacion á que pertenecian; 2.º Si tienen vecindad en esta Corte, ó si están matriculados en los consulados respectivos, si lo están individualmente ó , oficio ú industria que ejerzan.
- o ú ocupacion, se expresará el que ejerza: en oficio, si es maestro, oficial ó aprendiz; si comerciante, la clase de su comercio; si empleado, la oficina ó establecimiento público ó particular en que lo sea.

San Justo BARRIO DE San Justo Calle de San Justo
12 Cuarto 2.º Inquilino D. Antonio Cortes de Sotomayor

NOMBRES Y APELLIDOS.	FECHA DEL NACIMIENTO.			Lugar del nacimiento con expresion del pais por los extranjeros.		Vecindad.	Tiempo de residencia en Madrid.	Estado.	Profesion, oficio ú ocupacion.	OBSERVACIONES.
	Dia.	Me.	Año.	Pueblo.	Provincia.					
<u>Antonio Cortes de Sotomayor</u>	<u>17</u>	<u>Junio</u>	<u>1772</u>	<u>Madrid</u>	<u>Castilla</u>	<u>1775</u>	<u>74</u>	<u>Casado</u>	<u>Propietario de fincas</u>	
<u>Maria Cortes de Sotomayor</u>	<u>12</u>	<u>Enero</u>	<u>1767</u>	<u>Madrid</u>	<u>Castilla</u>	<u>1773</u>	<u>74</u>	<u>Casada</u>	<u>Propietaria de fincas</u>	
<u>Antonio Cortes de Sotomayor</u>	<u>24</u>	<u>Enero</u>	<u>1784</u>	<u>Madrid</u>	<u>Castilla</u>	<u>1784</u>	<u>74</u>	<u>Viudo</u>	<u>Propietario de fincas</u>	<u>en el año 1830</u>
<u>Antonio Cortes de Sotomayor</u>	<u>13</u>	<u>Enero</u>	<u>1782</u>	<u>Madrid</u>	<u>Castilla</u>	<u>1789</u>	<u>74</u>	<u>Viudo</u>	<u>Propietario de fincas</u>	<u>por el año 1830</u>
<u>Antonio Cortes de Sotomayor</u>	<u>2</u>	<u>Julio</u>	<u>1779</u>	<u>Madrid</u>	<u>Castilla</u>	<u>1781</u>	<u>74</u>	<u>Viudo</u>	<u>Propietario de fincas</u>	<u>por el año 1830</u>

Apéndice 1.2.2

LEY DE 3 DE FEBRERO DE 1836.

IMPADRONAMIENTO GENERAL
DE LOS HABITANTES DE MADRID EN 1.º DE ENERO DE 1836.

ADVERTENCIAS.

ORDENANZAS DE POLICIA MUNICIPAL.

Art. 6.º. Tambien formará (los Ayuntamientos) en el mes de enero de cada año, el padrón para el gobierno y administración de su respectivo pueblo comprendiendo en él los particulares que sean necesarios para que sirvan á los objetos de policía, de seguridad y orden, de repartimiento de contribuciones y cargas, y de los salarios para el ejército permanente y para las Milicias Nacionales activas y local.

Art. 7.º. El Ayuntamiento debe ir establecido y haber general del vecindario.

Art. 14. Todos los vecinos y residentes en Madrid tienen obligación de suministrar las noticias que se les piden con este objeto.

Art. 114. Toda persona sin distinción de sexo ó clase, fuera su condición, residente en esta Villa está obligada á la puntual observancia de estas ordenanzas.

Art. 139. Las multas por infracción de esta ordenanza se impondrán por su respectivo Alcalde Condecomisario.

1.º Los respectivos comisionados del Excmo. Ayuntamiento entregarán en las habitaciones las hojas de Padrón, y las recogerán á las veinticuatro horas siguientes.

2.º El cabeza de familia, ó el que haga sus veces, firmará la matrícula en el lugar designado en la misma, y será personalmente responsable de las faltas que contenga.

3.º La matrícula de cada cuarto ha de comprender todas las personas que en él habitan el día 1.º de enero del corriente año, y los individuos de la misma familia que por cualquier motivo se hallen ausentes temporalmente.

4.º La relación de las personas empezará por el cabeza de familia; seguirá á él la mujer, hijos, parientes, no parientes, criados domésticos y obreros que habitan en el mismo cuarto, expresando las relaciones que unen á cada cual con el cabeza de familia, esto es, si la de mujer, hijo, primo, huérfano, etc., y esto se hará en la casilla de los nombres y apellidos.

5.º Cuando el ausente lo esté por poco tiempo, será inscrito en la relación con la nota de *ausente*, que se pondrá en la misma columna de los nombres y apellidos.

6.º Si la ausencia la causare el estar el individuo en otro pueblo sirviendo de criado doméstico, dedicado á la labranza ú otras ocupaciones, aplicado á estudios ó al aprendizaje de algun arte ú oficio, será expresado en la misma columna, con la nota de *ausente*, expresion del punto en que se halla, y con qué motivo ó objeto.

7.º Los que residen en Madrid pero que dependen de otro pueblo, por tener en él casa abierta y verdadera vecindad, ó por estar bajo la potestad de su padre vecino del mismo pueblo, ó por ser hijo soltero de viuda vecina de aquel pueblo, ó por no llevar un año de vecindad en Madrid, serán inscritos con expresion, en la columna de vecindad, del pueblo de que dependen y casa de la dependencia.


8.º Los extranjeros que residan en las casillas respectivas: 1.º el pueblo de su nacimiento y el estado ó nacion á que pertenecan; 2.º si están matriculados en los consulados respectivos; si lo están individualmente ó con toda su familia; y 3.º la profesion, oficio ó industria que ejerzan.

9.º En la casilla de profesion, oficio ú ocupacion, se expresará el que ejerza: en oficio, si es maestro, oficial ó aprendiz; si comerciante, la clase de su comercio; si empleado, la oficina ó establecimiento público ó particular en que lo sea.

DISTRITO DE *la Audiencia* BARRIO DE *Constitucion* Calle de *la Alcazar*
Casa número *2 y 4, 6 y 8* Cuarto *3.º* Inquilino D. *Antonio de Castro Gilbarc*

NOMBRES Y APELLIDOS.	FECHA DEL NACIMIENTO.			LUGAR DEL NACIMIENTO CON SUPERIOR DEL PAIS POR LOS REFERENCION.		VECINDAD.	TIEMPO DE RESIDENCIA EN MADRID.	ESTADO.	PROFESION, OFICIO U OCUPACION.	SE EXPRESARA SI ES NACIONAL, CUERPO Y COMPANIA, Y SI HUBIERA, LA COTA NUMERAL DEL PAIS.
	Dia.	Mes.	Año.	Pueblo.	Profesion.					
<i>Francisco de Paula y Gilbarc</i>	<i>14</i>	<i>Enero</i>	<i>1804</i>	<i>Madrid</i>	<i>ID</i>	<i>Madrid</i>	<i>Vecino</i>	<i>casado</i>	<i>Procurador de la Real Audiencia</i>	<i>Miliciano Nacional de la 1.ª Brigada de Infantería de línea</i>
<i>Francisco de Paula y Gilbarc</i>	<i>22</i>	<i>Enero</i>	<i>1804</i>	<i>Alcala</i>	<i>Alcalá</i>	<i>Madrid</i>	<i>Vecino</i>	<i>casado</i>		
<i>Francisco de Paula y Gilbarc</i>	<i>24</i>	<i>Octubre</i>	<i>1834</i>	<i>Madrid</i>	<i>ID</i>	<i>Madrid</i>	<i>Vecino</i>	<i>soltero</i>	<i>Procurador de la Real Audiencia</i>	
<i>Francisco de Paula y Gilbarc</i>	<i>17</i>	<i>Agosto</i>	<i>1837</i>	<i>Madrid</i>	<i>ID</i>	<i>Madrid</i>	<i>Vecino</i>	<i>soltero</i>	<i>Procurador de la Real Audiencia</i>	
<i>Francisco de Paula y Gilbarc</i>	<i>24</i>	<i>Julio</i>	<i>1836</i>	<i>Madrid</i>	<i>ID</i>	<i>Madrid</i>	<i>Vecino</i>	<i>soltero</i>	<i>Procurador de la Real Audiencia</i>	
<i>Francisco de Paula y Gilbarc</i>	<i>22</i>	<i>Agosto</i>	<i>1834</i>	<i>Alcala</i>	<i>Alcalá</i>	<i>Madrid</i>	<i>Vecino</i>	<i>casado</i>	<i>Procurador de la Real Audiencia</i>	
<i>Francisco de Paula y Gilbarc</i>	<i>20</i>	<i>Enero</i>	<i>1828</i>	<i>Alcala</i>	<i>Alcalá</i>	<i>Madrid</i>	<i>Vecino</i>	<i>casado</i>	<i>Procurador de la Real Audiencia</i>	

Apéndice 2.1



Primera Secretaría de Estado.- Dirección Política,
 Sr. Sr. - Sr. de Ministerio de Marina u comunicas a V. b.
 instrucciones respecto del curso y término de la Expedición suplicando se ha
 confianza a V. b. El objeto de la presente comunicación es solo hacer algunas
 indicaciones para que la conducta política a V. b. en el mando de la Esua
 dra sea en armonía con las miras y propósitos de Gobierno de S. M. en
 sus relaciones con las Repúblicas hispano americanas.

Sabido es que desde el año 1.836 se adoptó por el Gobierno
 Español como principio y regla de conducta el reconocimiento de la In
 dependencia de dichas Repúblicas. La falta de sosiego inherente a las
 conmociones que agitaron a España, las impresiones aun recientes que ha
 ha dejado en los ánimos la guerra de Independencia de América, los
 errores nacidos aun reconocerse sin el verdadero título de aquellos
 países han sido causa de que el reconocimiento no sea aun un hecho
 oficial y consumado respecto de algunas de aquellas Repúblicas.

La situación de unas respecto de España, varía notablemente de
 la situación de otras. Así entre esas Repúblicas algunas, las de
 Venezuela, Costa Rica, Nicaragua, Ecuador, Chile y Bolivia
 son las que se han celebrado los tratados de reconocimiento y con las
 que mantiene España amistosas relaciones. Hay otras como las de
 Nueva Granada y el Paraguay no reconocidas aun: la de Perú
 con la que se ha firmado un tratado de reconocimiento que no ha sido
 ratificado; la de Guatemala con la que actualmente se está negocian
 do; la República Argentina con la que firmado y ratificado el tra
 tado se cumple y ejecuta en una parte de su territorio solamente: la de
 Uruguay por fin, en la que existe y funciona una Legación de S. M.
 apesar de no haber sido ratificado ninguno de los Tratados de reconocimiento que
 se firmaron.

Esta es la situación en que el Gobierno de S. M. ha encontrado las

relaciones de España con las Repúblicas hispano-americanas al haberse cogido de la Gobernación de España. Nada mas lejos de mi ánimo que culpar de ella a mis antecesores. Culpa ha sido mas que de los hombres de los sucesos; pero urge pronta termino.

El Gobierno de S. M. ahora conseguido, adoptando respecto de las Repúblicas de América, una política tan firme como franca, cortés, equitativa y uniforme por medio de la cual se removeran los obstáculos con que hasta aqui ha tropezado el establecimiento de buenas relaciones con aquellos Estados.

En embargo este resultado no puede ni debe precipitarse por medios violentos o irregulares. Debe ser efecto de la actividad del Gobierno de S. M. dispuesto a remover en cuanto de él dependa, los obstáculos para la celebracion de los tratados. Pero el Gobierno no estima convenientemente que la Esquadra enviada a reconocer las costas del Pacífico haga gestiones alguna sobre este particular.

El objeto político de unirse a una Esquadra no puede ser otro que ganar prestigio para nuestro pañalón haciéndolo aparecer potente y respetable a la vista de pueblos que temian nuestra guerra civil, y muestra de la España moderna a un Continente que solo conoce a nuestra patria sus antiguas tradiciones; granjear al mismo tiempo a España el amistad afeto que cuando va acompañado de respeto y la base mas sólida de las relaciones entre los pueblos.

A este debe, pues, limitarse en lo político la conducta de N. E. como jefe de la Esquadra expedicionaria. No se ocupe N. E. de tratar de las relaciones entre los Gobiernos, que serán objeto de negociaciones directas entre ellos. Procurese, si por sus procedimientos nobles, dignos y afectuosos preparan en muchas partes, consolidar en otras una reconciliacion que a España, y a América interesa, que España y América desean.

De Real orden lo digo á V. E. para su inteligencia y
 cumplimiento.

Dios sea á V. E. en su Real Audiencia de Madrid, 9 de Abril de
 1853. - El Marqués de Miraflores. = Sr. Com. Gral.
 de la Escuadra de S. M. en el Pacífico.

Es copia



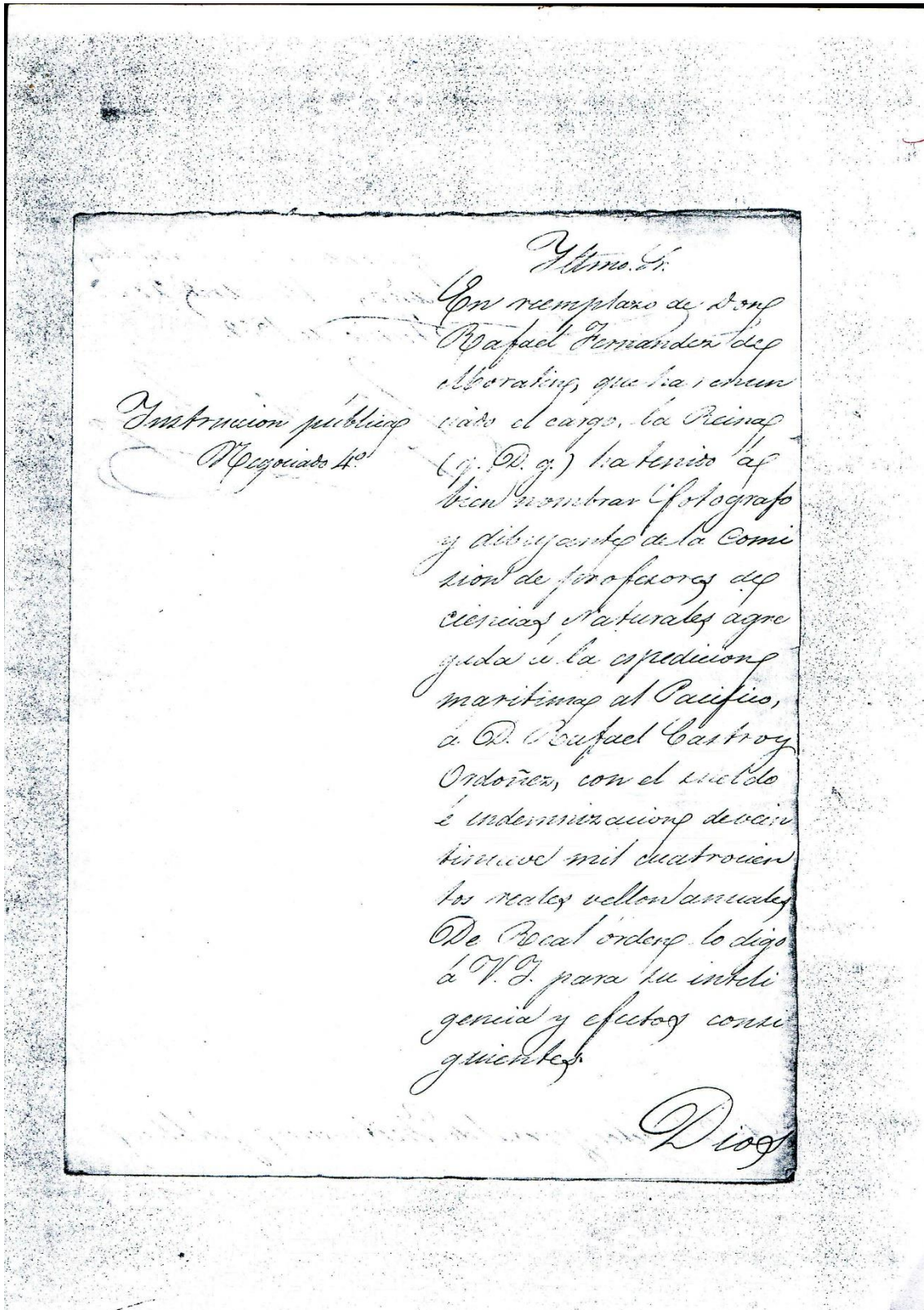
Indica la

9 de Abril de 1853.

línea de conducta que debe seguir el Jefe de la Escua-
 dra Española en el Pacífico.



Apéndice 2.2



cuando a V. G. me hubo
dado. Madrid 28 de
Junio de 1862

5
R. de Arce

El Director general de Instrucciones públicas

Apéndice 2.3

Inventario de los efectos que existen en depósito en el
 Museo de Ciencias Naturales de esta Corte, pertenecientes a la
 Comisión del Pacífico y material, en junio y julio de 1862,
 adquirido para la misma.

Una cámara grande para fotografías, con objetivos, tres
 chasis negativos y funda de baqueta.

Una red media placa un objetivo y cuatro chasis ne-
 gativos.

Un baño vertical nuevo

Una caxera de baqueta para papel.

Tres fundas de objetivos.

Tres prensas para limpiar cristales

Un aparato para limpiar

Tres escuadras de madera.

Una regla de hierro.

Un arriete trípode de madera.

Un peso incompleto con quince gramos.

Una lampara para alcohol alcohol

Nueve embudos de guta-percha

- Dos culatas de guta-percha.

Una caja pequeña con herramientas de carpintero.

Un par de terciopelo negro para las cámaras oscuras.

Una prensa para cortar papel, Bristol.

Un tornillo de hierro para la cámara.

Una ventura de metal y guta-percha.

Tres porta-embudos.

Un jano de guta-percha.

Tres docenas de puros de madera para suspender
 el papel.
 Dos puros de hojo de lata.
 Dos vasos de gutapercha.
 Dos puros puros de idem.
 Un pedazo de tela amarilla para cortinas.
 Un bote grande lleno de polvo de algodón (slicampuesto).
 Un cilindro para satinas.
 Un mortero de cristal.
 Dos capulas de porcelana.
 Un embudo pequeño de cristal.
 Un pie para cámara oscura.
 Un papele con una libra de cristina.
 Cuatro cajas de madera para negativos de estropiaes
 con dos ranuras.
 Cuatro id id para medio placa con dos ranuras
 delante y seis puros con algunos productos químicos
 descompuestos para fotografía.
 Una caja de cristal de media libra.
 Dos botellas de banco para ácido sulfúrico.
 Un fondo pequeño.
 Ocho manos de papel secante
 dos cartones de piel.
 Cuatro manos de papel negro para fondo de negativos.
 Doscientos cartones finos de estropiaes.
 Veinte y cuatro id id de un cuarto de placa doble.
 Cuarenta y siete id id de medio placa.
 Veinte y cuatro id id de medio placa.
 Una puma pintada de medio placa.
 Diez y siete cajas conteniendo doscientos ochenta negativos.

Una cubeta de porcelana.
 Un cubo de madera para agua sucia.
 Dos capulas de porcelana.
 Tres pinzas positivas.
 Una cubeta de cristal.
 Un porta-embudo.
 Dos carters.
 Una escudero grande de hierro.
 Una palmarona.
 Una penna de limpiar cristales.
 Una caja grande con grapas y cauteras de hierro
 para empaquetar objetos de fotografía.
 Una id id id medicina.
 Dos id id id pequeñas.
 Una caja estuche de madera que contiene muchos
~~muestras de di. cum.~~
 Venite y un carrete de alambre delgado.
 Una libra de cera de tina.
 Dos libros de per de Borynia.
 Un cajon grande contenedor de cristal.
 Un estuche mineralógico de Platin.
 Una colección de anillos.
 Dos barómetros aneroides.
 Tres brujulas de bolsillo.
 Un goniometro de Jaquet para medir el ángulo
 facial.
 Tres frascos de latex para caras sucias.
 Dos botas de guta pesada.
 Dos murales de expedición.
 Una caja entomofora.

Un rollo de alambre de cobre.
 Cinco barras de estero.
 Una linterna.
 Dos p. de estopa.
 Una escopeta heffachens.
 Diez mil alfileres para insectos.
 Dos martillos y dos cuules geologicos.
 Un atlas geografico en folio grande.
 Belos cajas para insectos.
 Un trípode de metal.
 Un armulo grande.
 Dos fixas.

Madrid 14 de noviembre 1866.

Patricio M. Paz

Nota: la mayor parte de estos efectos se hallan en mal estado.

El que suscribe Presidente de la Comisión receptora de objetos enviados por la de naturalistas del Perú.

Certifico que de los objetos que expresa la lista que antecede existen depositados en los almacenes del Museo de Historia Natural y a disposición de los Sres. Espada y Martiner encargados de escribir la historia del viaje que han verificado. También certifico que por el uso que de estos objetos se ha hecho y las vicisitudes que en el viaje han sufrido se encuentran muy deteriorados y algunos casi inservibles.

Habiendo visto que podran ponerse en uso sin
pianidos y reparando los defectos que tienen?

Y por ser la verdad libro la presente au-
tificacion por mandato del Excmo. Sr. D.
rector Sr. de Instruccion Publica.

Madrid 29 de Noviembre de 1866

El Presidente

Mariano de la Parra Irujo.



Apéndice 5.6.1.

Santiago, 11 de enero de 1864

Un compatriota mío ha escrito acerca de Chile unas cartas que, si bien merecen la indulgencia que está pidiendo a voces su estilo desaliñado y ligero, son por otro lado censurables atendido el espíritu que las anima. En el alma siento que al tratar de un país como éste, haya tomado por modelos al neogranadino Samper y otros americanos, cuando hablan de nuestra España.

No quiero entrar en apreciaciones sobre la exactitud con que bosqueja las costumbres de Chile, las de la capital particularmente, mucho menos sobre si debe ridiculizarse siempre el que se pierdan, como van perdiendo, su sello original e indígena. Bien hayan las salsas francesas, el té y otros productos del extranjerismo; con ellos y muchas veces sin saberlo, tomamos cosillas de alguna más importancia que, a servirnos crudas, las haríamos asco, sólo por venir de dónde vienen. Yo, por mi parte, declaro con toda franqueza, que estoy dispuesto a dejar por siempre el chocolate y a no ponerme jamás la capa española, con tal de que me permitan pensar y hablar como me plazca.

Peri mi paisano ha querido punzar, aunque ligeramente, con la punta de su pluma, a las chilenas, y eso no se lo perdono.

Ante todo, y por si acaso ha intentado, al establecer diferencias entre las mujeres de Chile y las españolas, sentar una opinión favorable a estas últimas, quiere recordarle este axioma: la mujer es idéntica en todas partes, ya sea considerada en sí misma, ya en sus relaciones con el hombre: hermosa, porque es la primera y principal necesidad de nuestra vida, porque es el complemento de nuestra existencia, la aspiración constante de nuestro ser; buena cuando nos quiere; perversa cuando no nos quiere y la queremos nosotros.

La multitud de atributos con los que se la califica tales como el de pérvida, inconstante, frágil, etc., no son para mí, más que los gritos de dolor que nos arrancan los tropezones antes de aprender, si tenemos disposiciones para ello, el camino que conduce seguramente a su corazón.

Que la mujer, refiriéndome a un símil vulgar pero exacto, es como las flores, sensible a las modificaciones que pueden imprimir en ella el cielo, la tierra y la mano del hombre, no cabe duda; pero esas variaciones comparadas con la estabilidad de sus cualidades esenciales, son del mismo valor que los cambios que producen en su fisionomía las múltiples formas de sus caprichosos peinados .

Con toda la buena fe y, dejando aparte galanterías que pudieran hacerme sospechoso, voy a tratar de exponer sucintamente el resultado de la aplicación a las chilenas de estos, para mí, indestructibles principios. Y entiéndase que, al decir chilenas, me refiero principalmente a las santiaguinas y a las porteñas, que son las que más conozco. El autor de las cartas que cito al comienzo de estas líneas podrá encontrar, si gusta, entre mis razones, las que necesita para convencerse de la inexactitud de sus observaciones.

Chile es uno de los más bellos países del mundo, y la más feliz de las Repúblicas americanas. Las influencias que pesan sobre sus mujeres, no pueden sino crear una de las interesantes y preciosas variedades de la especie.

El cielo de un país se refleja en el alma de los que lo habitan como sobre la superficie de las aguas. El de Chile es puro, azul, transparente; aún el ocaso, durante las horas melancólicas del día, se tiñe de un divino color de púrpura, que copian las blancas cumbres de la cordillera. La chilena es ingenua, risueña, tranquila en la alegría, que siempre se descubre a través de sus tristezas en el fondo de su alma. Las ideas sombrías pasan por ella como las nubes por el cielo durante la primavera. Es movable en su afectos, aunque es dócil; pero yo no las he visto cambiar uno bueno, sino por otro mejor.

El sol de Chile no es muy ardiente y pocas veces deja de brillar en su cielo. La gracia y la viveza de las chilenas están templadas por una dulzura, que no es la perezosa dejadez de las cubanas y que se revela en los modismos y omisiones de su dialecto y en el tono de su conversación.

El aire sano, que se respira en estos fértiles valles, presa a las chilenas ese color blanco, sonrosado y fresco, que rara vez se admira en otras partes de América; color que se mueve, que vive, que no se estanca en el rostro o se retira de él para siempre, como en las pálidas hijas de Lima.

La amenidad de los campos, la segura abundancia que ofrece un suelo virgen y fecundo, el risueño aspecto de una vegetación frondosa alejan constantemente de nosotros la preocupación de la miseria y los cuidados del porvenir, dando lugar sólo a los afectos apacibles, a la confianza, a la alegría y a la ternura; ¿qué tiene de extraño que la chilena sea franca, expansiva, amorosa y que sonría siempre, aquí donde sonrían el cielo y la tierra?

He oído decir que, es este país, se padece mucho de enfermedades del corazón. Sería en extremo interesante el estudio de las perturbaciones que necesariamente han de ocasionar en los movimientos del de las chilenas y yo haría de buena gana, si sus proporciones y los delicados detalles que requieren cupiesen dentro de este pequeño cuadro. La proximidad de las altas montañas influye poderosamente en aquel órgano; ¿acaso esas enormes masas pesan sobre él y le oprimen? Lo cierto es que para encontrar, en algunos, sus más raros y codiciados sentimientos, explotarlos, como se explotan ricos veneros de la cordillera; siempre con gran trabajo, muchas veces sin provecho y algunas veces con riesgo de perecer en las nieves que la cubren.

La hospitalidad es proverbial. Esta virtud, que, con la civilización y el adelanto, se modifica hasta el punto de parecerse al egoísmo, porque en vez de ejercerse entonces por los hombres directamente, se encargan de ellas las artes, la industria y las leyes, en Chile conserva, por una dichosa excepción, la forma sencilla en que la practicaron los pueblos primitivos, pero embellecida con todos los regalos y dulzuras de los cultos e ilustrados. Diré más, no es por deber, ni por costumbre, ni por generosidad por la que la practican, es por cariño; de tal manera, que, permítaseme la frase, aquí parece que le hospedan a uno en el corazón. La mujer, por el lugar que ocupa en la casa y en la familia, es la dispensadora inmediata de todos los beneficios que la hospitalidad

encierra para el extranjero; con su mano se los ofrece, con su gracia le obliga a aceptarlos; la chilena, por carácter propio, por la influencia de esa virtud y más que todo, diga con tanto *amore*, sabe ahorrar tan bien al que los recibe el agradecimiento por el voluntario cariño que pone en ellas, que el huésped llega a creer en el que se concede a un pariente, a un hermano; pero *no todos somos hermanos*, por mas que así lo proclame una máxima cristiana; y si el *tal* es *sensible*, acaso lleve sus aspiraciones hasta otro sentimiento más tierno y a tomar por casa propia la que no es más que un alojamiento. No puede haber mayor delicadeza en el modo de ejercerse la hospitalidad por el bello sexo chileno; si el que la recibe pervierte su verdadero sentido, suya será la culpa; porque no son ellas las que engañan, sino él se engaña; en lo que hay, alguna diferencia.

Si el motejar a las mujeres chilenas, porque reciben *muy bien* al extranjero, es una criminal ligereza, el calificarlas de *metalizadas* es sencillamente una mentira, redonda como una peseta. Algún día quizá lo estén, hoy no tienen por qué estarlo. Es un país semi virgen y donde hay tantos recursos que hacer valer, la actividad, la inteligencia y la instrucción representan un capital inmenso de tanta importancia, como la que pueda tener una crecida suma de dinero. La chilena da por instinto la preferencia a aquellas inestimables cualidades, con tanto mas motivo, al preferirlas, no tiene que contrariar las inclinaciones de su alma, pues la inteligencia, la actividad y la instrucción, suponen en un hombre otras dotes que garantizan el valor de sus afectos, al paso que la de ser rico no supone ninguna, fuera del dinero.

La devoción de las chilenas raya el fanatismo. Yo he presenciado la catástrofe del 8 de diciembre y como casi todos los que se encuentran en mi caso, me condoleré siempre de los extravíos a que puede arrastrarlas esa ciega y exagerada creencia; pero cuando me aparto de tales extremos y considero al misticismo obrando normalmente en el espíritu de la mujer, encuentro que no son tan de lamentar todas sus consecuencias.

La práctica del amor divino pone en juego los más delicados e imperceptibles resortes que tiene el alma para sentir; dedicado a un ser infinito se exalta y se engrandece cuando es posible, para hacerlo digno del que lo ha de aceptar; no hay deseo, aspiración, ternura, sentimiento generoso que no estén en actividad constante, porque todo parece poco para el que todo lo merece. Los tesoros del alma se derraman como por la mañana el rocío entre las flores, y esa práctica, esa actividad constante, necesariamente han de ejercitar a la mujer en el manejo, por decirlo así, de los sentimientos que tengan analogía con el que consagra a Dios y que, muchas veces, cuando son puros y sencillos, los confunde por inexperiencia en uno solo. Nada hay comparable a las exquisitas delicias del amor de una devota. El hombre, que logra convertir hacia sí un corazón místico y exaltado, alcanza una de las mayores felicidades de la tierra.

Ahora bien: la inmensa mayoría de las mujeres que frecuentan los templos de Chile, no se encierra en los conventos, y claro está que los jóvenes chilenos no han de tener sino por una gran dicha la exagerada devoción de las que algún día serán las compañeras de su vida.

Quieres demostrar que en una sociedad culta y elegante, la educación de las mujeres está a la altura de las exigencias que aquella impone, me parece una vulgaridad o, mejor dicho, una redundancia; puesto que las mujeres son las que comunican a esa sociedad la

distinción que la caracteriza. ¿Y quién pone en duda la afabilidad con que se recibe al extranjero en Chile, la cortesía con que se le trata, la indulgencia con la que se le consienten sus originalidades, si las tiene, la franqueza con la que se le anima a entrar en las costumbres del país? Si la chilena no poseyese una distinguida educación, ¿podría disfrutarse a su lado de tales ventajas?

El que la trate de poco instruida tendrá razón. En eso se parecen a mis paisanas, cuyo trato ofrece solamente la amenidad y el atractivo que le prestan los recursos naturales de la gracia, ingenio y chispa, peculiares de las españolas y de las de su raza. No son *leídas y sabidas* como las francesas, pero es porque no aprenden más geografía que la de su casa, más historia que la de su familia, más lengua que la balbuciente de sus hijos en la infancia, ni más filosofía que la de su propio corazón.

La música entra como parte muy esencial en la educación de las chilenas; para ellas no es generalmente un adorno del que se despojan en determinado tiempo, como acontece con las que cultivan el divino arte tan sólo para explotar en cierto sentido la interpretación de una *romanza* sentimental o la habilidad en la ejecución de un *nocturno*. La chilena ama la música y no la abandona aunque se case. Con ella ameniza los dulces y tranquilos ocios de la vida doméstica y mantiene siempre en toda su lozanía las impresiones que deja en el ánimo ese poético estímulo de nuestras pasiones a la par que benéfico calmante de las penas sin consuelo.

Jamás me preciaré de haber conocido ni la mitad siquiera de los tesoros que guardan el alma y el corazón de una chilena; por eso no daré fin a estos renglones, sin pedirle rendidamente que me perdone por todo lo que de ella no he sabido decir y, de paso, que no se acuerde para nada de ese mi compatriota, que por cierto no ha dado ahora muchas pruebas de serlo. Cuando en estas deliciosas tardes de verano, al pasearme por la Cañada contemplo con envidia y sin esperanza talles elegantes, altos y voluptuosos, movidos por ese garbo que es el armonioso lenguaje del cuerpo; cuando me encuentro con algunos ojos negros cuyo fuego yo creí que sólo ardía en España, o descubro uno de esos pies cuyos movimientos me hacen estremecer y bajar los párpados digo para mí y repito mil veces estas palabras: el que se ha atrevido a escribir que, en las mujeres de esta tierra, hay alguna cosa que no sea la mejor que ha visto en su vida, no tiene sentido común ni otro mucho más interesante.

Marcos Jiménez de la Espada, *La Voz de Chile, Diario de la tarde* (Santiago), jueves 14 de enero de 1864, 2.

Apéndice 5.6.2

Carta al Sr D Marcos Jiménez de la Espada, Valparaíso, enero de 1864

L' amour à des enfant illages, les autres pasions ont des petiteses. Honte aux pasiones qui rendet l'homme petit! Honneur à celle qui le fait enfant.

Dieu est derrière tout, mais tout cache. Les choses soint noives, les creatures sont opaques. Aimer un être c'est le rendre transparent.

Victor Hugo

Queridísimo compatriota: ese par de pensamientos de ajena cosecha probarán le comprendo; y que desde el fondo de mi alma le felicito por su artículo poético y florido sobre la mujer de Chile que le ha valido el nombre de verdadero científico, ingenioso y perspicaz, además de una cita del divino Dante como muestra de erudición , y para imitarla encabezo esta con esos dos pensamientillos tan bellos y delicados del ingenioso V. Hugo, expresados en elegante francés para que notéis para que notéis no desapruero las *salsas* francesas, y que en mis cartas al decir que las costumbres nacionales están perdidas, no es en son de censura, y demuestro en mi pobre castellano que esta república está tan adelantada como Europa.

Trata en su artículo de impugnar mis cartas, no tanto por su estilo desaliñado y ligero cuanto por el espíritu que las anima; acusándome de haber punzado aunque ligeramente con la punta de mi pluma a las chilenas. O no habéis leído mis pobres cartas o no las ha comprendido en lo que hablo de las chilenas , a quienes hago más justicia considerándolas tan nobles y virtuosas como las que más pueda haber en el mundo. Sin adornar mis palabras de flores, ni de intrincados aromas que Vds los poetas manejan tan bien; pero yo pobre *incientífico* no tengo esa facilidad en el decir y sólo en el estilo menos ramplón que pueda diré que no ha sido mi intención el ofenderlas lo más pequeño. Sobre mis cartas se ha querido crear una atmósfera sin saber por qué, criticando puerilidades y sutilezas que se han interpretado libremente.

De Chile he consignado que está muy adelantado en todo, y soy tan sincerísimo que creo que si algo malo tiene proviene de nosotros ; sin que pueda Vd considerar estas mis palabras sino como una aclaración. Tampoco prevendrá mi juicio para lo sucesivo la escena habida en el teatro, que con tanta justicia como hidalguía rectificó el periódico *La Patria*. Mi sentimiento fue sólo por la irreflexión juvenil que la produjo, pues si leen mis cartas verán podrán ser apreciaciones más o menos exactas pero sin nada injurioso; pues yo no tengo por tal el que se me diga que sé más o menos, pero sí ciertas suposiciones y palabras que sobre mí se han dicho, que noblemente disculpo.

Concluyendo suplicándole que lea mis cartas y se convencerá de que para la mujer de Chile no tienen nada de ofensivo. Paso por alto la acusación de falta de sentido común y del otro que es más interesante y de que Vd se halla dotado para su felicidad.

Ya tendré el placer de verle y de probarle que aprecio a las gentiles y donosas niñas de Chile, sino tanto como ellas se merecen, cuánto cabe en las cortas facultades de ese su amigo y compatriota.

Rafael Castro y Ordóñez, *La Patria* (Valparaíso), 22 de enero de 1864, 2.

Apéndice 8.1

120-136-1.º 68-1.

Universidades

C. 37.

Al Presidente de la Comisión receptora
de objetos del pacífico.

8 de Julio de 1868

REGISTRADO

Y. J. Invierto de lo informado por U. 4. en A
de Marzo último acerca de la invitación en
que D. Rafael Castro y Brindley solicita
que se le proporcione en el Museo de Lima
materias en local apropiado para sacar
las fotografías de los objetos recogidos por
la Comisión de naturabitas al pacífico
y que se abren en sus labores hasta fin de
Marzo último, la Peña (q. 8.9) reha designado
sucundar 1.º que U. 4. sostiene en el Museo
local a propósito para que se haga los trabajos
de fotografía necesarios sin gravar los fondos
del Establecimiento. 2.º queriendo como con

Los Diques, propiedad del Estado, no se
 saquearan copias que el Gobierno
 estime oportuno, a cuyo fin deberá O. G. ma
 nifestar las que a su juicio sean necesar
 ias, cuidando también de conservar
 en ellas las q. sirven para ilustrar la
 historia del país. Lo que reforme en su
 momento mismo el corte q. tendrá
 el obtener la fotografías, previo ajuste al
 con D. Rafael Castro y D. Torres, el cual será
 preferido por el tanto a consideración a
 los señores que ~~ha~~ ha prestado, q. que
 habiendo concluido la comisión el referido
 Castro en el día 21 de Mayo último, no se
 le puede señalar más ninguno.

De Realonda y A



Apéndice 8.2

159-271-7 de 65 1º

C-69



Exmo. Sr.:

Respetable Centro y Ordeñez,
 fotógrafo y dibujante de la
 Comisión científica al Pacífico,
 a V. E. con el debido respeto
 y deferencia expongo que
 habiendo recibido un traslado
 de la orden expedida por el
 Ministerio de su digno mando,
 relativa a la confirmación
 de los trabajos de fotografía
 bajo bases diferentes que hasta
 hoy, por convenir sin duda
 más a los intereses del Minis-
 terio de Fomento, quitando
 al representante, la propiedad
 absoluta de las dichas ópera-
 das fotográficas, que tan-
 tanto trabajo como constancia
 he ejecutado, no está solo
 Exmo. Sr.: sino que se le
 paga el sueldo desde su
 llegada a la península his-
 en el de ahora habiendo
 estado presente con tiempo

ha grabado, á los intereses in-
 virtuales. V. E. deberá tambien
 fijar su atencion en las spe-
 cidas y delimitas, que en la
 Navegacion y trasportes han
 sufrido las modificaciones que como
 el que suscribe, desempañaba
 un comite tan en la obra por
 los instrumentos.

Muy largo seria enumerar
 los trastes y suprimientos
 del expediente en el curso
 de su viaje, hasta el considerar
 que no ha tenido un criado,
 ni un ayudante para el buen
 desempeño de su comision, y
 mereced el la premura con que
 se firmó esta comision, y
 se cumplió, y así de
 sus instrumentos. Se me
 ha alegado tambien de parte
 el que suscribe, si le concede el
 local, es bien constar que
 ha sido á los seis meses
 de su viaje. El representante
 cree haber hecho al servicio
 su servicio, pues el sacado
 de perituras y barnizado
 de los clichés, es obra larga
 y por demas minuciosa
 para poder hacerla en este
 tiempo, y nada mas justo
 que el mismo ejecute estos
 trabajos juntos de los que
 se era sacar algun utilidad.

preciso y necesario para
 su subsistencia hasta la fecha
 de 1.º de Agosto en que ha cesado
 el bustro de la ciudad por
 conducto del Illmo Sr. Gove-
 rnor del Reino de Venecias
 naturales.

Hago además a V. E.
 humildemente presente
 que desearia se entienda
 del informe puesto por
 la Comision receptora de
 los objetos que embia la
 del Pacifico, que es justo
 y favorable a el representante.
 V. E. comprendera
 en su alto criterio que la
 recompensa que se da a
 el exposante es bien poca
 y en ninguna manera
 coincide con lo que expulsa
 y por esto se prometio
 a los individuos que
 emprendimos tan arries-
 gado viaje.

V. E. debera tambien
 tener en cuenta de la manera
 de como vien en peritencia
 sus mudos los individuos
 de la citada Comision, desde
 1.º de Abril del año proximo
 pasado de 1764; irregular
 y con perdidas variadas
 del modo y otro a que
 se dirigieron las faldas
 por el Ministerio de fomento
 todo lo que naturalmente

V. E. considerara sabido-
lo que es el arte de la foto-
grafía, que tan solo el
costo medio de dos años y
medio no es bastante a
recompensar los servicios
del que representa.

Si se alegare a V. E. por
bertanos que no sé que
interés puedan tener
en beneficiar a los miem-
bros de la comisión cién-
tificas; la falta de fondos
para satisfacer los
gastos hasta fin de Junio
que creo se ha prorrogado
la dicha comisión.

De cuenta al exponente
que no ha permitido la
comisión en el año pasado
mas que don. cc. reales
de la consignación de
gastos y las pagas corres-
pondientes al primer
de mayo y últimamente
loc. cc. reales dirigidas
al Sr. Perantura en el
Brasil; simultaneo debe
de haber por lo menos
tantas pagas para
abonar hasta fin de
Mayo última porción
que se ha dado a la
comisión para viajes,
pues que esta tiene
cuando este se unió a
que dar cuenta detallada.



de su cometido.
 Pido le tanto del celo y buen
 amor de que se halla animado
 V. E. para con la comisión
 suplica el que suscritos se
 le tenga en cuenta la
 pronta expedición, para que
 se le abonen sus haberes
 desde 21 de Enero hasta el
 punto y hora en que ha
 recibido el bastido en que
 se le manda pasar a elijir
 local en unirse del Illmo
 Sr. Director del Museo de
 Ciencias Naturales.

Gracias que espere merecer
 el expediente después de
 tantos disgustos y peligros
 como ha sufrido en el des-
 empeño de su cargo de la
 reconocida benevolencia y justicia
 de V. E.

Méj. 9^o de V. E. m^o a^o.

Méj. 2 de Agosto de 1865.

Mafael Castro y Benítez

Apéndice 8.3

on dete-
inten-
de la
ado una
puerta
ayer fué
duo por
fido en
id. A la
imici-
pote de
calle de
e en Ba
gresista
dir uno

de des-
peracion;
pues hasta
hora lo se
ha encontrado
escrito alguno
que descu-
bra aquella.

En la madrugada de ayer a las 3 y 1/2
falleció nuestro apreciable amigo el
distinguido pintor (icógrafo) Sr. Castro y
Ordoñez. A pesar del cuidadoso esmero
con que ha sido asistido en la casa de la
calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

Anteayer tarde a las cinco fué detenido
un muchacho de diez y ocho años por
haber hurtado de una casa un saco lleno

En o
ca fuer
Agosto
cadáver
del cól-
nes.

El te
do en
Ma'ari
niera y
R vera
aplauó
en la
lo hizo

La s
teatro
scentad
de un
tiro el
dan vi

intención de extraerle, y pare-
ce que no debe omitirse
nuestras que hemos recibido
a propósito de la sección cir-
cunscrita. «No hevon gra-
de la comarcalidad y hasta dice
presidido la parte de la aguda
ción el apreciable señor don
zarro, quien con un celo
que no se nota en de la agi-
se notaba en gran parte de
a todas de Vizcaya han legi-
sación ninguna protesta ni se

majer civil de la provincia de
atención a los casos suspen-
han presentado en el anterior
que se notaban en Luchina
de los días. Los sucesos
de un aquel país.
erminado en esta ocasión ha-
se «aparece para ser el
nada de que estaba elto, ha
rto el padre de la esposa de
de va de Alcañices.

IA'S DE LA NU HE
la media fué conducido a la
en un individuo que promovió
señalado en la casa de sa-
te, y que gracias a su proma-
ción se le impidió que se
caba un individuo que se
caba.

de la comarcalidad y hasta dice
presidido la parte de la aguda
ción el apreciable señor don
zarro, quien con un celo
que no se nota en de la agi-
se notaba en gran parte de
a todas de Vizcaya han legi-
sación ninguna protesta ni se

z terminen en el teatro del
de las representaciones de los
de los días. Los sucesos
de un aquel país.
erminado en esta ocasión ha-
se «aparece para ser el
nada de que estaba elto, ha
rto el padre de la esposa de
de va de Alcañices.

z terminen en el teatro del
de las representaciones de los
de los días. Los sucesos
de un aquel país.
erminado en esta ocasión ha-
se «aparece para ser el
nada de que estaba elto, ha
rto el padre de la esposa de
de va de Alcañices.

z terminen en el teatro del
de las representaciones de los
de los días. Los sucesos
de un aquel país.
erminado en esta ocasión ha-
se «aparece para ser el
nada de que estaba elto, ha
rto el padre de la esposa de
de va de Alcañices.

z terminen en el teatro del
de las representaciones de los
de los días. Los sucesos
de un aquel país.
erminado en esta ocasión ha-
se «aparece para ser el
nada de que estaba elto, ha
rto el padre de la esposa de
de va de Alcañices.

z terminen en el teatro del
de las representaciones de los
de los días. Los sucesos
de un aquel país.
erminado en esta ocasión ha-
se «aparece para ser el
nada de que estaba elto, ha
rto el padre de la esposa de
de va de Alcañices.

z terminen en el teatro del
de las representaciones de los
de los días. Los sucesos
de un aquel país.
erminado en esta ocasión ha-
se «aparece para ser el
nada de que estaba elto, ha
rto el padre de la esposa de
de va de Alcañices.

que le obligaba bajo su propia responsa-
bilidad a obedecer, y la consiguiente
de los voluntarios borbones para obede-
cer. En la mañana del día siguiente se
presentó «El Bull Dog» en el teatro de
la calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

En la madrugada de ayer a las 3 y 1/2
falleció nuestro apreciable amigo el
distinguido pintor (icógrafo) Sr. Castro y
Ordoñez. A pesar del cuidadoso esmero
con que ha sido asistido en la casa de la
calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

En la madrugada de ayer a las 3 y 1/2
falleció nuestro apreciable amigo el
distinguido pintor (icógrafo) Sr. Castro y
Ordoñez. A pesar del cuidadoso esmero
con que ha sido asistido en la casa de la
calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

En la madrugada de ayer a las 3 y 1/2
falleció nuestro apreciable amigo el
distinguido pintor (icógrafo) Sr. Castro y
Ordoñez. A pesar del cuidadoso esmero
con que ha sido asistido en la casa de la
calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

En la madrugada de ayer a las 3 y 1/2
falleció nuestro apreciable amigo el
distinguido pintor (icógrafo) Sr. Castro y
Ordoñez. A pesar del cuidadoso esmero
con que ha sido asistido en la casa de la
calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

En la madrugada de ayer a las 3 y 1/2
falleció nuestro apreciable amigo el
distinguido pintor (icógrafo) Sr. Castro y
Ordoñez. A pesar del cuidadoso esmero
con que ha sido asistido en la casa de la
calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

En la madrugada de ayer a las 3 y 1/2
falleció nuestro apreciable amigo el
distinguido pintor (icógrafo) Sr. Castro y
Ordoñez. A pesar del cuidadoso esmero
con que ha sido asistido en la casa de la
calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

En la madrugada de ayer a las 3 y 1/2
falleció nuestro apreciable amigo el
distinguido pintor (icógrafo) Sr. Castro y
Ordoñez. A pesar del cuidadoso esmero
con que ha sido asistido en la casa de la
calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

En la madrugada de ayer a las 3 y 1/2
falleció nuestro apreciable amigo el
distinguido pintor (icógrafo) Sr. Castro y
Ordoñez. A pesar del cuidadoso esmero
con que ha sido asistido en la casa de la
calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

En la madrugada de ayer a las 3 y 1/2
falleció nuestro apreciable amigo el
distinguido pintor (icógrafo) Sr. Castro y
Ordoñez. A pesar del cuidadoso esmero
con que ha sido asistido en la casa de la
calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

La obra hace el resumen de los con-
tribuyentes que han tomado parte en
la última guerra y de los resultados que han
sido el resultado de 21 años.

El aplauso lo tuvo Sr. Mario e extra-
do por la «compañía de teatro» que ha
llegado al teatro.

En una mañana sobre el teatro de
la calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

En una mañana sobre el teatro de
la calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

En una mañana sobre el teatro de
la calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

En una mañana sobre el teatro de
la calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

En una mañana sobre el teatro de
la calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

En una mañana sobre el teatro de
la calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

En una mañana sobre el teatro de
la calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

En una mañana sobre el teatro de
la calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

En una mañana sobre el teatro de
la calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

En una mañana sobre el teatro de
la calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

En una mañana sobre el teatro de
la calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

En una mañana sobre el teatro de
la calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

En una mañana sobre el teatro de
la calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

En una mañana sobre el teatro de
la calle Mayor, núm. 21, donde tuvo lugar
la operación y no obstante que se le había
practicado la operación de extraerle el
proyectil e n fección la l, todo ha sido inútil
al desgraciadamente, y nuestro estimado
amigo ha succumbido joven aún y lle-
no de esperanzas por su talento artís-
tico.

20.000 duros en oro para poderse ir a pa-
sar a Marsella.

A pesar de lo que ha dicho respecto en
los «Apéndices» y en otros ejemplos de
dicho periódico, según se ha indicado
algunos diplomáticos en la casa de D. Chlo,
sabemos que se ha recibido noticia
algunos diplomáticos en la casa de D. Chlo,
sabemos que se ha recibido noticia
algunos diplomáticos en la casa de D. Chlo,
sabemos que se ha recibido noticia

Los fondos han quedado:
3 por 100 portugués (id.) 46 1/2
Monedas moriscas (id.) 21 1/4
Crédito territorial mobiliario idem.
3 7/8
Fondo de caridad de Alicante y Zaragoza
198
3 por 100 francés (Paris) 68 88
4 1/2 francés (id.) 97 12 1/2
Dívidos español (id.) 300
3 por 100 letas y español (id.) 60.00
Obligaciones moriscas. 333
3 por 100 italiana (Paris) 65 05
Crédito mobiliario francés (id.) 882
Idem id español (id.) 461
Fondo de caridad de Sevilla a la casa (id.) 40
Idem del Norte de España (id.) 163
Idem (América) (id.) 421
3 por 100 español (América) 36 1/8
Idem id. (América) 35 3/4

El Gobierno ha acordado
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza

El Gobierno ha acordado
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza

El Gobierno ha acordado
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza

El Gobierno ha acordado
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza

El Gobierno ha acordado
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza

El Gobierno ha acordado
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza

El Gobierno ha acordado
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza

El Gobierno ha acordado
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza

El Gobierno ha acordado
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza

El Gobierno ha acordado
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza
que se ponga término al
fondo de caridad de
Alicante y Zaragoza

Bibliografía

Bibliografía

Fuentes primarias¹

Artículos de prensa

Rafael Castro en “El Museo Universal”

CASTRO Y ORDÓÑEZ, RAFAEL.-²

“La Expedición Científica del Pacífico, Río Grande, América del Sur”. *El Museo Universal*, 13 de febrero de 1863, 52-54.

“Río Grande, América del Sur”. *El Museo Universal*, 1 de marzo de 1863, 69-70.

“Las Mercedes, América del Sur”. *El Museo Universal*, 22 marzo 1863, 91-93.

“La Expedición Científica del Pacífico, Valparaíso, 1º de junio de 1863”. *El Museo Universal*, 26 de julio de 1863, 235-238.

“Comisión Científica del Pacífico, Valparaíso, 30 de junio de 1863”. *El Museo Universal*, 20 de septiembre de 1863, 299-300.

“Expedición Científica del Pacífico, Islas Malvinas o Falkland”. *El Museo Universal*, 5 de julio de 1863, 214.

“Expedición Científica al Pacífico: Santiago de Chile, julio 1º de 1863”. *El Museo Universal*, 27 de septiembre de 1863, 307-308.

“Expedición Científica al Pacífico, Lima, 12 de julio de 1863”. *El Museo Universal*, 4 de octubre de 1863, 318-319.

¹ Se ha actualizado las grafías según las reglas ortográficas y de acentuación en vigor.

² En orden cronológico de la publicación.

“Expedición Científica al Pacífico, En la mar con rumbo a Payta, A bordo, fragata *Triunfo*, julio 28 de 1863”. *El Museo Universal*, 11 de octubre de 1863, 323-324.

“Expedición Científica al Pacífico”. *El Museo Universal*, 25 de octubre de 1863, 342-343.

“Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California”. *El Museo Universal*, 29 de octubre de 1863”, 52-54.

“Expedición Científica al Pacífico, A bordo de la fragata *Triunfo*, agosto 9 de 1863, con rumbo a Panamá”. *El Museo Universal*, 8 de noviembre de 1863, 354-355.

“Expedición Científica al Pacífico, Isla de Taboga, 27 de agosto de 1863, A bordo de la fragata *Triunfo*. *El Museo Universal*, 3 de enero de 1864, 3-4.

“Expedición Científica al Pacífico: San Francisco de California, 27 de octubre de 1863”. *El Museo Universal*, 31 de enero de 1864, 35-37.

“Expedición Científica al Pacífico: A bordo de la fragata de guerra *Triunfo* en la mar a 1º de diciembre de 1863”. *El Museo Universal*, 3 de abril de 1864, 109-110.

“Expedición Científica del Pacífico: República de Chile, Quillota, 23 de febrero de 1864, Nueva Iberia”. *El Museo Universal*, 27 de mayo de 1864, 171-172.

“Cartas no científicas: Valparaíso, 31 de mayo de 1864”. *El Museo Universal*, 31 de julio de 1864, 243-244.

“Cartas no científicas: Islas de Chincha, a bordo de la *Covadonga*, julio 27 de 1864”. *El Museo Universal*, 2 de octubre de 1864, 315-316.

“Cartas no científicas: A bordo de la goleta *Covadonga*, 8 de agosto de 1864”. *El Museo Universal*, 9 de octubre de 1864, 323-324.

“Guayaquil y el guano del Perú: Guayaquil 24 de septiembre de 1864”. *El Museo Universal*, noviembre 13 de 1864, 364-366.

“Cartas no científicas: Guayaquil 1º de septiembre de 1864”. *El Museo Universal*, 14 de diciembre de 1864, 398-399.

“El vapor *Costa-Rica*.- Nueva York, noviembre 4 de 1864”. *El Museo Universal*, 15 de enero de 1865, 20-22.

“Un hotel en Nueva York: Nueva York, 6 de noviembre de 1864”. *El Museo Universal*, 5 de febrero de 1865, 43-45.

“Un domingo.- 12 de noviembre de 1864”. *El Museo Universal*, 19 de febrero de 1865, 59.

“El Parque Central de Nueva York”. *El Museo Universal*, 23 de abril de 1865, 132-133.

“El general don Ramón Castilla”. *El Museo Universal*, 7 de mayo de 1865, 149-150.

Otros artículos de “El Museo Universal”

ANÓNIMO.-

“La California y sus maravillas”. *El Museo Universal*, 22 de noviembre de 1863, 372. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-museo-universal--306/>

“Casa de Torre Tagle en Lima”. *El Museo Universal*, 12 de marzo de 1865, 87.

“Exposición científica del Pacífico (1)”. *El Museo Universal*, 7 de octubre de 1866, 315-318.

“Exposición científica del Pacífico (conclusión)”. *El Museo Universal*, 21 de octubre de 1866, 331-332.

[ATIENZA Y SIRVENT, MELITÓN].-

“El guano”. *El Museo Universal*, 21 de junio de 1863, 195-197.

“El guano”. *El Museo Universal*, 28 de junio de 1863, 203-205.

[FERNÁNDEZ CUESTA, NEMESIO].-

“El teatro de la guerra en los Estados Unidos”. *El Museo Universal*, 19 de enero de 1862, 18.

“Las islas de Chíncha”. *El Museo Universal*, 16 de octubre de 1864, 337.

F. A.. “Las cataratas del Niágara”. *El Museo Universal*, 28 de abril de 1861, 133-134.

[GALINDO DE VERA, LEÓN].-

[Introducción a “Un hotel en Nueva York”]. *El Museo Universal*, 5 de febrero de 1865, 43.

R [REDACCIÓN?]. “Combate entre las fragatas españolas *Villa de Madrid* y *Blanca*, y las escuadras combinadas de Chile y el Perú”. *El Museo Universal*, 8 de abril de 1866, 109-110.

“Revista de la semana”. *El Museo Universal*, 9 de julio de 1865, 217.

Otros medios³

ANÓNIMO.-

“An Immense Tree”. *Gleason’s Pictorial Drawing Room Companion*, 1 October 1853. <https://archive.org/stream/gleasonspictoria0506glea#page/n221/mode/2up>

“La unión de España y América”. *La América*, 24 de febrero de 1858, 1-2.

“The Skating Carnival”. *The New York Times*, 19 December 1860. <http://www.nytimes.com/1860/12/19/news/skating-carnival-half-new-york-male-female-old-young-central-park-novel-idea-ice.html>

“Noticias y curiosidades”. *Semanario Popular, Periódico Pintoresco y al Alcance de Todas las Clases de la Sociedad*, 29 de mayo de 1862, 95.

“La expedición Científica del Pacífico”. *El Museo Universal*, 15 de febrero de 1863, 51-54.

“The Chincha Islands”, *The Illustrated London News* (21 February 1863): 200-201.

“Chile”. *La Gazeta de Puerto Rico*, 11 de agosto de 1863. <http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/2013201074/1863-08-11/ed-1/seq-4/#date1=1836&index=18&rows=20&words=Pinzon+Pinz%C3%B3n&searchType=basic&sequence=0&state=&date2=1922&proxtext=Pinzon&y=13&x=12&dateFilterType=yearRange&page=1>

“Parte no oficial.- Banquete hispano-chileno”. *La Gazeta de Puerto-Rico*, 17 de septiembre de 1863. <http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/2013201074/1863-09-17/ed-1/seq-3/#date1=1863&index=8&rows=20&words=Pinzones&searchType=basic&sequence=0&state=&date2=1863&proxtext=Pinzon&y=18&x=20&dateFilterType=yearRange&page=1>

³ En orden alfabético-cronológico

“City Items.-Arrival of a Spanish Man-of-War“. *Daily Alta California*, 29 September 1863. <http://cdnc.ucr.edu/cgi-bin/cdnc?a=d&d=DAC18630929.2.2&dliiv=none&e=-----en--20--1--txt-txIN-----1>

“City Items.-Arrival of another Spanish Frigate“. *Daily Alta California*, 10 October 1863. <http://cdnc.ucr.edu/cgi-bin/cdnc?a=d&d=DAC18631010.2.2&dliiv=none&e=-----en--20--1--txt-txIN-----1>

“The Spanish Ball“. *Daily Alta California*, 17 October 1863. <http://cdnc.ucr.edu/cgi-bin/cdnc?a=d&d=DAC18631017.2.12.2&dliiv=none&e=-----en--20--1--txt-txIN-----1>

“More of the Spanish Ball“. *Daily Alta California*, 18 October 1863. <http://cdnc.ucr.edu/cgi-bin/cdnc?a=d&d=DAC18631018.2.4&dliiv=none&e=-----en--20--1--txt-txIN-----1>

[Sin título]. *Las Noticias*, 1 de diciembre de 1865.

“Gacetilla“. *Las Novedades*, 2 de diciembre de 1865.

“Noticias“. *La Época*, 2 de diciembre de 1865.

“Noticias“. *El León Español*, 2 de diciembre de 1865.

“Suicida“. *La España*, 2 de diciembre de 1865.

“Desgracia“. *La Discusión*, 3 de diciembre de 1865.

“Noticias“. *El León Español*, 3 de diciembre de 1865.

“Suicida“. *El Pabellón Nacional*, 3 de diciembre de 1865.

“Gacetilla“. *La Esperanza, Periódico Monárquico*, 4 de diciembre de 1865.

“¡Desgraciado!“ *Las Novedades*, 10 de diciembre de 1865.

“Noticias de la noche”. *Las Noticias*, 10 de diciembre de 1865.

“Revista de la semana”. *El Cascabel*, 17 de diciembre de 1865, 1.

[Editorial]. *La Correspondencia de España*, 15 de mayo de 1866, 2.

[Editorial]. *La Correspondencia de España*, 17 de mayo de 1866, 3.

[Editorial]. *La Correspondencia de España*, 24 de mayo de 1866, 1.

“Cascabeles”. *El Cascabel*, 14 de junio de 1866, 4.

“Photography in China and Japan”, *The Photographic News* (8 February 1867): 66.

[GRIFFITH, D. K.].-

“Photography in China”, *The Photographic News*, 13 December 1872, 598-599.

“A Celestial Studio”, *The Photographic News*, 28 May 1875, 259-260.

“How to Produce Photographic Portraits without a Camera”, *Anthony’s Photographic Bulletin*, vol. 6, n. 9 (1875): 270

AMETLLER, JOSÉ. “Necrología de D. Juan Isern y Batlló (continuación)”. *El Pabellón Médico*, VI, VI (14 de abril de 1866): 157-162.

ASSOCIATED PRESS. “Telegraphic News-From Central America”. *Evening Star*, 7 September 1863. <http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83045462/1863-09-07/ed-1/seq-1/#date1=1863&index=1&rows=20&words=Spanish+squadron&searchType=basic&sequence=0&state=&date2=1863&proxtext=spanish+squadron+&y=18&x=17&dateFilterType=yearRange&page=1>

BLASCO, EUSEBIO. “Exposición de objetos del Pacífico”. *Gil Blas*, 19 de mayo de 1866, 2.

FEDERICO, F DE P.

“El Brasil: Impresiones de un viaje”, *La América*, 24 de julio de 1859, 8-10.

“El Brasil: Artículo II”, *La América*, 24 de julio de 1859, 7-9.

[LAFUENTE, MODESTO]. “Pelegrín a Ibrahim”. *Fray Gerundio, periódico satírico de política y costumbres*, 20 de octubre de 1840, 98.
https://books.google.es/books?id=L_RDAQAAMAAJ&pg=PA98&lpg=PA98&dq=bajaes+de+tres+colas&source=bl&ots=CsGop3diGg&sig=w57lwypXnDFDkeDUUjwojIpNCis&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwje3PDRtsfVAhWFZIAKHUwuDe4Q6AEIQTAI#v=onepage&q=bajaes%20de%20tres%20colas&f=false

Publicaciones

Diarios de los expedicionarios

ISERN I BATLLÓ, JUAN. *El estudiante de las hierbas: diario del botánico Juan Isern Batlló y Carrera (1821-1866), miembro de la Expedición Científica del Pacífico (1862-1866)*. Editado por PALOMA BLANCO FERNÁNDEZ DE CALEYA, DOLORES RODRÍGUEZ VEIGA ISERN, Y PILAR RODRÍGUEZ VEIGA ISERN. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.

JIMÉNEZ DE LA ESPADA, MARCOS. *Diario de la Expedición al Pacífico llevada a cabo por una comisión de naturalistas españoles durante los años 1862-1865, escrito por Marcos Jiménez de la Espada, miembro que fue de la misma*. Editado por AGUSTÍN BARREIRO. Madrid: Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia e Intervención Militares, 1928.

MARTÍNEZ Y SÁEZ, FRANCISCO DE PAULA. *Diario de don Francisco de Paula Martínez y Sáez, miembro de la Comisión Científica del Pacífico*. Editado por MARÍA ÁNGELES CALATAYUD ARINERO. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.

Narrativas de viaje

ALMAGRO, MANUEL.-

Breve descripción de los viajes hechos en América por la comisión enviada por el gobierno de S. M. C. durante los años de 1862 a 1866 acompañada de dos mapas y de la enumeración de las colecciones que forman la exposición pública, por Manuel Almagro. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1866.

La comisión científica del Pacífico: viaje por Sudamérica y recorrido del Amazonas, 1862-1866. Editado por LILY LITVAK. Barcelona: Laertes S.A. Ediciones, 1984.

ARAGO, SANTIAGO. *Recuerdos de un ciego: viaje alrededor del mundo*. Madrid: Gaspar y Roig Editores, 1851.

COOK, JAMES. *The Three Voyages of Captain James Cook round the World*, vol.5. London: Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1821.
https://books.google.es/books/about/The_Three_Voyages_of_Captain_James_Cook.html?id=h6UFAAAAMAAJ&redir_esc=y

[DE CHATEAUBRIAND, FRANÇOIS RENÉ] VIZCONDE DE CHATEAUBRIAND. *Viaje a América*. Madrid: Establecimiento Literario Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1846.

DARWIN, CHARLES.-

Journal of Researches into the Natural History and Geology of the Countries Visited During the Voyage of the "HMS Beagle" Around the World. London, J. Murray, 1860. Fecha de acceso, 16 de febrero de 2016. Doi: 10.5962/bhl.title.34262

Viaje alrededor del mundo. Barcelona: Editorial Ricou, 1982.

DICKENS, CHARLES. *American Notes.* London: Chapman & Hall, 1842.

FARQUHAR, FRANCIS P. ed. *The Journal of William H. Brewer, Professor of Agriculture in the Sheffield Scientific School from 1864 to 1903.* New Haven: Yale University Press; London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1930. Fecha de acceso: 4 de diciembre de 2015. <https://archive.org/details/updowncalifornia01will>

MALASPINA, ALEJANDRO, EXPEDICIÓN.-

MALASPINA, ALEJANDRO.-

HIGUERAS, MARÍA DOLORES. *Diario general del viaje, Corbeta Atrevida, por José Bustamante y Guerra, tomo IX de La Expedición Malaspina, 1789-1794.* Madrid: Ministerio de Defensa, Museo Naval, Lunwerg Editores, 1999.

MALASPINA, ALEJANDRO. *Diario General del Viaje, tomo II, vol. 2 de La Expedición Malaspina, 1789-1794.* Madrid: Ministerio de Defensa, Museo Naval, Lunwerg Editores, 1990.

MORSE, WILLIAM INGLIS Y CHRISTOPHER M. DAWSON, eds. *Letters of D. Alexandro Malaspina, 1790-1791.* Boston: McIver-Johnson Company, 1944.

SURÍA, TOMÁS DE

WAGNER, HENRY R ed. "Journal of Tomás De Suría of His Voyage with Malaspina to the Northwest Coast of America in 1791", *Pacific History Review*, vol. 5, n. 3 (1936): ps. 234-276.

RITTER VON SCHERZER, KARL, ALEXANDER VON HUMBOLDT, BERNHARD FREIHERR VON WÜLLERSTORF-URBAIR. *Narrative of the Circumnavigation of the Globe by the Austrian Frigate Novara, (Commodore B. von Wullerstorf-Urbair) : Undertaken by Order of the Imperial Government, in the Years 1857,1858, & 1859, Under the Immediate Auspices of His I. and R. Highness the Archduke Ferdinand Maximilian, Commander-in-Chief of the Austrian Navy.* London: Saunders, Otley, 1861-63. Fecha de acceso, 16 de junio de 2015. Doi: 10.5962/bhl.title.9159

THOMSON, JOHN. *China and Its People in Early Photographs: An Unabridged Reprint of the Classic 1873/4 Work.* New York: Dover Publications Inc., 1982.

TOMES, ROBERT. *Panama in 1855: An Account of the Panama Rail-Road, of the Cities of Panama and Aspinwall, with Sketches of the Life and Character of the Isthmus.* New York: Harper & Brothers Publishers, 1855. Fecha de acceso, 19 de mayo de 2017. <https://archive.org/details/panimain185500tomerich>

VARIOS. *América, Tomo III de Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig, El Nuevo Viajero Universal, enciclopedia de viajes modernos, recopilación de las obras más notables sobre descubrimientos, exploraciones y aventuras publicadas por los más célebres viajeros del siglo XIX, Humboldt, Burckhardt, Livingstone, Parkyns, Huc, Clapperton, Leichhardt, etc, etc, ordenada y arreglada por don Nemesio Fernández Cuesta para formar un viaje moderno alrededor del globo y adornada con profusión de mapas, láminas sueltas y grabados intercalados en el texto representando vistas, trajes, costumbres, aventuras, ceremonias, productos naturales y de la industria de los respectivos países, retratos, etc.* Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, Editores, 1861.

VACCONDIO ROMANO, JUAN BAPTISTA. *Las cosas maravillosas de la santa ciudad de Roma, en donde se trata de las Yglesias [sic], estaciones, reliquias y cuerpos santos que ay [sic] en ella ...* Roma: Roque Bernabò Impressor, 1711.

VON SPIX, JOHANN BAPTIST Y CARL FRIEDRICH VON MARTIUS. *Reise in Brasilien auf befehl Sr. Majestat Maximilian Joseph I Konig von Baiern in den jahren 1817 bis 1820 gemacht und beschrieben.* Munich: M. Lindauer, 1823-1831.

Otros

ÁLVAREZ-GUERRA [CASTELLANOS], JUAN. *Revista de la Exposición de los Objetos del Pacífico en 1866*. Madrid: La Caza, 1866.

BURMEISTER, HERMANN. *Geschichte der Schöpfung: Eine Darstellung des Entwicklungsganges der Erde und ihrer Bewohner*. Leipzig, Verlag Otto Wigand, 1851 (4ª edición).

COMISIÓN DE ESTUDIOS RETROSPECTIVOS DE HISTORIA NATURAL DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS EXACTAS, FÍSICAS Y NATURALES, *Recuerdo de la exposición retrospectiva de Historia Natural celebrada en el Jardín Botánico de Madrid en julio de 1929*. Madrid: S. Aguirre Impresor, 1932.

CONSTITUCIÓN WEB, <http://constitucionweb.blogspot.com.es/2011/01/primer-discurso-de-emilio-castelar.html>

CAYUELA, NATALIO. *Memoria que de la Exposición de Objetos del Pacífico presentó a la Excma. Diputación Provincial de Navarra D. Natalio Cayuela*. Pamplona: Imprenta Provincial, 1867.

COMISIÓN DE ESTUDIOS RETROSPECTIVOS DE HISTORIA NATURAL DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS EXACTAS, FÍSICAS Y NATURALES. *Recuerdo de la exposición retrospectiva de Historia Natural celebrada en el Jardín Botánico de Madrid en julio de 1929*. Madrid: S. Aguirre Impresor, 1932.

DE ALARCÓN, PEDRO ANTONIO.-

Cosas que fueron: cuadros de costumbres por D. Pedro Antonio de Alarcón. Madrid: Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1913.

De Madrid a Nápoles. Madrid. Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, 1861.

Diario de un testigo de la Guerra de África. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig Editores, 1859.

DE RIVERO, MARIANO EDUARDO.-

Antigüedades Peruanas. Lima, Imprenta de José Masías, 1841.

Memoria sobre el guano de pájaros y su uso en el Perú. Lima: J. Ross, 1827.

DE RIVERO, MARIANO EDUARDO Y JUAN DIEGO DE TSCHUDI. *Antigüedades Peruanas*. Viena, Imprenta Imperial de la Corte y del Estado, 1851.

D'ORBIGNY, ALCIDE. *Cours Élémentaire de Paléontologie et de Géologie Stratigraphiques*. París, Victor Masson, 1852. Fecha de acceso, 16 de febrero de 2016. <https://archive.org/details/courslmentaired00orbigoog>

GAY, CLAUDIO. *Atlas de Historia Física y Política de Chile*, tomo I. París: Imprenta de E. Thunot y Cía, 1854.

GONZÁLEZ HIDALGO, JOAQUÍN. *Moluscos del viaje al Pacífico verificado de 1862 a 1865 por una comisión de naturalistas enviada por el gobierno español*. Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta, 1869-1879.

HAY, JOHN. *Castilian Days*. London: William Heinemann, 1903. Fecha de acceso, 12 de enero de 2018. http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10116937

HUGO, VÍCTOR. *Los miserables*. Traducido por Nemesio Fernández Cuesta. Barcelona: Ediciones Destino, S. A., 2002.

JIMÉNEZ DE LA ESPADA, MARCOS.-

“El etnógrafo: carta sobre cartas”. *La Ilustración Española y Americana*, 16 de agosto de 1873, 492.

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001079903&search=&lang=en>.

Vertebrados del viaje al Pacífico verificado de 1862 a 1865 por una comisión de naturalistas enviada por el gobierno español. Batracios, por Marcos Jiménez de la Espada. Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta, 1875.

“Primeros descubrimientos del país de la canela”. *El Centenario*, III, 1892, 437-457.

LYELL, CHARLES. *Elementos de Geología*. Traducido y ampliado por Joaquín Ezquerro del Bayo. Madrid, Imprenta de don Antonio Yenes, 1847. Fecha de acceso, 20 de febrero de 2016. <http://hdl.handle.net/2027/ucm.5310708233>

MARTÍNEZ Y SÁEZ, FRANCISCO DE PAULA. *Moluscos del viaje al Pacífico verificado de 1862 a 1865 por una comisión de naturalistas enviada por el gobierno español.* Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta, 1869.

OWEN, RICHARD. *Fossil Mammalia. Part I de CHARLES DARWIN, The Zoology of the Voyage of HMS Beagle under the Command of Captain Fitzroy R. N. during the Years 1832 to 1836.* London: Smith, Elder & Co., 1840. Fecha de acceso, 16 de febrero de 2016. https://archive.org/details/NHM_UK_L_3967751001

PICTET, FRANÇOIS JULES. *Traité élémentaire de paléontologie; ou, Histoire naturelle des animaux fossiles, considérés dans leurs rapports zoologiques et géologiques.* Paris Langlois et Leclerq, 1844-1846. Fecha de acceso, 19 de febrero de 2016. Doi: [10.5962/bhl.title.25238](https://doi.org/10.5962/bhl.title.25238)

RAVENS-CROFT, EDWARD JAMES. *The Pinetum Britannicum, A Descriptive Account of Hardy Coniferous Trees Cultivated in Great Britain.* Edinburgh, London: Ballantyne, Hanson & Co. for Blackwood & Sons and the author, 1864-1884.

SANTOS TORNERO, RECAREDO. *Chile Ilustrado, guía descriptiva del territorio de Chile, las capitales de provincia y de los puertos principales, obra adornada con 200 grabados en madera y diez litografías a dos tintas*. Paris, Imprimerie Lemercier, 1872. Fecha de acceso: 26 de mayo de 2016. https://archive.org/stream/gri_33125012897670/gri_33125012897670_djvu.txt

STRUTT, GEORGE JACOB. *Sylva Britannica, or Portrait of Forest Trees Distinguished for their Antiquity, Magnitude or Beauty*. London: Longman, Rees, Orme, Brown and Green, 1830. Fecha de acceso, 28 de diciembre de 2015. Doi: [10.5962/bhl.title.29996](https://doi.org/10.5962/bhl.title.29996)

THOMSON, JOHN.-

“Practical Photography in Tropical Regions”, *The British Journal of Photography*, 10 August 1866, 280.

[THOMSON, JOHN], “Hong Kong Photographers”, *The British Journal of Photography*, 29 November 1872, 569.

TISSANDIER, GASTON. [Traducido al inglés por John Thomson]. *A History and Handbook of Photography*. New York: Arno Press, 1973.

VILLAVICENCIO, MANUEL. *Geografía de la República del Ecuador*. New York: Imprenta de Robert Craighead, 1858. Fecha de acceso, 6 de febrero de 2017. http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/7705#.WJm_a_nhDIU

·
VISCHER, EDWARD.-

Pictorial of California. San Francisco: Joseph Winterburn & Company Impessor, 1870. Fecha de acceso, 4 de diciembre de 2015. <http://ccdlibraries.claremont.edu/cdm/ref/collection/vdp/id/1332>

Sketches of the Washoe Mining Region. San Francisco, 1862. Fecha de acceso, 4 de diciembre de 2015. <http://ccdlibraries.claremont.edu/cdm/ref/collection/vdp/id/704>

The Forest Trees of California. San Francisco, 1864.

Views of California: The Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California, and its Avenues. San Francisco, 1862. Fecha de acceso, 4 de diciembre de 2015. Doi: 10.5962/bhl.title.50746

Vischer's Views of California, the Mammoth Tree Grove, Calaveras County, California and its Avenues. San Francisco, Impresión del autor [después de 1863]. Honnold Mudd Library, Special Collections, The Claremont Colleges, Claremont (California). Fecha de acceso, 15 de enero de 2016. <http://ccdlibraries.claremont.edu/cdm/compoundobject/collection/vdp/id/336/rec/3>

Documentación en archivos

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), Madrid⁴

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 55-1/5. “Lista de los discípulos matriculados en la sala de natural, correspondiente al año de 1848 a 1849”.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 55-1/5. “Matrícula correspondiente al curso de 1848 a 1849”.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 55-1/5. “Matrícula de los discípulos de la clase del ‘antiguo y ropajes’ en el año 1848 y 1849”.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 55-1/5. FABRE, FRANCISCO JOSÉ: “Estado de la cátedra de historia y teoría

⁴ En orden cronológico

artísticas, mithología [sic], costumbres &c. [sic] de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, del presente año de 1849”.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 55-1/5. FABRE, FRANCISCO JOSÉ: “Lista de los discípulos matriculados en el curso de 1848 a 49 en la cátedra de historia y teoría de las artes, mithología [sic], usos, costumbres y trages [sic] establecida en la Academia de las Nobles Artes de San Fernando a cargo de su profesor D. Francisco José Fabre”.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 55-1/5. ESQUIVEL, ANTONIO MARÍA: “Lista de los discípulos de la clase de anatomía que han concluido el curso con asistencia y aplicación y han sido examinados de anatomía pictórica en el curso de 1849 a 1850”.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 55-1/5. RODRÍGUEZ, PATRICIO: “Perspectiva: matrícula de los discípulos que se han presentado los días 19, 20, y 21 de octubre para el curso académico de 1848 y 49”.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 55-1/5. “Estudio de Dibujo de Santa Catalina, curso de 1852 a 1853.”

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 55-1/5. “Lista individual de los discípulos de las clases de pintura”.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 80-4/5. DE MADRAZO, FEDERICO: “Matrícula de los alumnos de la clase de antiguo y ropages [sic]”.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 80-4/5. ESQUIVEL, ANTONIO MARÍA: “Matrícula de la clase de anatomía para el curso de 1850 a 1851”.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 80-5/5. “Matrícula de los discípulos que han asistido en el mes de octubre de 1852 a la clase de antiguo y ropajes a cargo del profesor D. Federico de Madrazo”.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 80-5/5. “Lista de los discípulos que han asistido a la clase del antiguo y yeso por la noche en el mes de octubre de 1852”.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 80-5/5. “Lista de los discípulos matriculados en la clase de paisaje para el curso de 1852 a 1853 que asistieron en el mes de octubre”.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 80-5/5. “Lista de los discípulos que han asistido a la sala de yeso por la noche en el mes de noviembre de 1852”.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 80-5/5. “Lista de los discípulos que han asistido en el mes de noviembre de 1852 a la clase de antiguo y ropajes a cargo del profesor D. Federico de Madrazo”.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 80-5/5. “Lista de los discípulos que han asistido a la sala del colorido y composición en el mes de diciembre de 1852”.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 80-5/5. “Lista de los discípulos que han asistido a la sala de yeso por la noche en el mes de diciembre de 1852”.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 80-5/5. “Lista de los discípulos que han asistido en el mes de diciembre de 1852 a la clase de antiguo y ropajes a cargo del profesor D. Federico de Madrazo”.

Archivo General, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación (MAAEE), Madrid

VARIOS

Archivo General, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, (MAAEE), OP 268, Obra Pía. VARIOS: “Presupuestos y expedientes de obras de reforma (1617-1895)”.

Archivo del Museo Naval de Madrid (AMN)⁵

CALDERÓN COLLANTES, SATURNINO [MINISTRO DE ESTADO]

Saturnino Calderón Collantes al jefe de la escuadra Luis Hernández Pinzón, indica la política firme y enérgica que debe observar con las repúblicas hispano americanas y sobre todo con las aún no reconocidas, principalmente con el Perú, por su hostil y agresiva conducta, 16 mayo de 1862. Archivo del Museo Naval de Madrid (AMN), signatura AMN 1530.005.

DE BUSTAMANTE Y QUEVEDO, JOAQUÍN

“Cartas del guardia-marina don Joaquín Bustamante y Quevedo, años de 1862 a 1867”. Archivo del Museo Naval de Madrid (AMN), signatura 1412-000.

[MINISTERIO DE MARINA?]

Archivo del Museo Naval de Madrid (AMN), signatura AMN0696, Ms. 2269/011, n. 1272. [MINISTERIO DE MARINA?]: [Juicio de] “Residencia del General Pinzón”, 12 de julio de 1865.

NAVARRO Y MORGADO, JOAQUÍN.-

Archivo del Museo Naval de Madrid (AMN), signatura AMN 0363, Ms. 0808/000.

NAVARRO Y MORGADO, JOAQUÍN: “Diario de navegación de la fragata de guerra *Resolución*”.

Archivo del Museo Naval de Madrid (AMN), signatura AMN 0363, Ms. 0808/000.

NAVARRO Y MORGADO, JOAQUÍN: “Diario de operaciones”.

⁵ En orden alfabético y cronológico

PRIMERA SECRETARÍA DE ESTADO, DIRECCIÓN POLÍTICA.-

Primera Secretaría de Estado, Dirección Política a Luis Hernández Pinzón, Instrucciones de la expedición, conducta política, 9 de abril de 1863. Archivo del Museo Naval de Madrid (AMN), signatura AMN 1530.005.

Primera Secretaría de Estado, Dirección Política a Eusebio Salazar y Mazarredo, Instrucciones reservadas complementarias a otras anteriores, 11 febrero de 1864. Archivo del Museo Naval de Madrid (AMN), signatura AMN 1530.005.

VARIOS

MUSEO NAVAL DE MADRID. *Documentos relativos a la Campaña del Pacífico (1863-1867), III, Archivo Álvaro de Bazán, Sección de Expediciones*. Gijón: Fundación Alvargonzález, 1994.

*Archivo del Palacio Real de Madrid (APR)*⁶

CASTRO Y GISTAÚ, ANTONIO.-

Archivo del Palacio Real de Madrid (APR), expediente 16, caja 16779. CASTRO Y GISTAÚ, ANTONIO: “Solicitud de una plaza de restaurador del Museo Nacional [de pinturas]”, 1 mayo 1865.

Antonio Castro y Gistaú al duque de Sesto, 12 de abril de 1875. Archivo del Palacio Real de Madrid (APR), expediente 16, caja 16779.

Archivo del Palacio Real de Madrid (APR), expediente 16, caja 16779. CASTRO Y GISTAÚ, ANTONIO: “Solicitud del encargo de una copia del retrato del rey”, 28 abril 1875.

CONTADOR GENERAL DE LA REAL CASA

⁶ En orden alfabético y cronológico

Archivo del Palacio Real de Madrid (APR), sección personal, expediente 16, caja 16779. CONTADOR GENERAL DE LA REAL CASA: “Sobre la beca y ampliación de la misma de Antonio Castro Gistaú”, [13 de septiembre de 1831].

MADRAZO, FEDERICO

Archivo del Palacio Real de Madrid (APR), expediente 16, caja 16779. DE MADRAZO, FEDERICO: “Recomendación de una plaza de restaurador supernumerario para Antonio Castro de Gistaú”, 2 junio 1865.

NIETO, LEONARDO [Director de los Asilos de San Bernardino]

Archivo del Palacio Real (APR), expediente 16, caja 16779. NIETO, LEONARDO [Director de los Asilos de San Bernardino]: “Certificación de la estancia y conducta de Antonio Castro de Gistaú en el asilo de mendigos”, 14 febrero 1875.

VARIOS. Archivo de Palacio (APR), caja 16779, expediente 16. VARIOS: “Expediente personal de Antonio Castro y Gistaú”.

*Archivo de Villa (AVM), Madrid*⁷

Empadronamiento

Archivo de Villa (AVM), rollo 466/90. “Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de enero de 1848”.

Archivo de Villa (AVM), rollo 405/90. “Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de enero de 1850”.

Archivo de Villa (AVM), rollo 409/90. “Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de enero de 1852”.

⁷ Ordenado por secciones y cronológicamente

Archivo de Villa (AVM), rollo 411/90. “Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de enero de 1854”.

Archivo de Villa (AVM), rollo 415/90. “Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de enero de 1856”.

Archivo de Villa (AVM), rollo 80/91. “Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de enero de 1857”.

Archivo de Villa (AVM), rollo 885/91. “Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en octubre de 1860”.

Archivo de Villa (AVM), rollo 885/91. “Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de septiembre de 1861”.

Archivo de Villa (AVM), rollo 727/91. “Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 20 de noviembre de 1863”.

Archivo de Villa (AVM), rollo 296/92. “Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de enero de 1865”.

Archivo de Villa (AVM), rollo 727/91. “Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 20 de noviembre de 1865”.

Archivo de Villa (AVM), rollo 110/91. “Padrón, 1890, de Barrena Baje, Pablo a Cámara Ajenjo, Faustina”.

Milicia Nacional

Archivo de Villa (AVM), Milicia Nacional, sección 2, legajo 47, número 7. “Reglamento”.

Archivo de Villa (AVM), Milicia Nacional, sección 1, legajo 17, número 1. “Segundo Batallón, milicias que tiene este batallón en 1838, Compañía de

Granaderos: lista de individuos de la expresada compañía con expresión de la calle, números de la casa y cuarto en que cada uno habita”.

Archivo de Villa (AVM), Milicia Nacional, sección 2, legajo 47, número 7. “Milicia Nacional de Madrid, Compañía de Zapadores Bomberos Auxiliares: lista nominal de los individuos de que se compone la misma hoy día de la fecha”.

Archivo de Villa (AVM), Milicia Nacional, sección 2, legajo 47, número 8. “Milicia Nacional de Madrid, Compañía de Zapadores Bomberos Auxiliares: bajas”.

Defunciones

Archivo de Villa (AVM), Parroquia de San Ginés de Madrid, signatura 737/97, folio 850. “Defunciones, 1865, noviembre-diciembre”.

*Archivo General de la Administración Pública (AGA), Alcalá de Henares (Madrid)*⁸

ALMAGRO, MANUEL

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 31/14717. ALMAGRO, MANUEL: “Certificado de devolución de cuantos objetos del viaje fueron hallados en casa de Rafael Castro tras su muerte”, 9 de febrero de 1866.

ANÓNIMO.-

Archivo General de la Administración Pública (AGA), expediente de restauración de Antonio Castro de Gistaú, legajo 31/6783. “Recomendación de Antonio Castro de Gistaú al marqués de Corvera”, 9 de mayo de 1861.

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6515. “Comisión del Pacífico: personal de la misma en 11 de junio 1862”, [11 de junio de 1862].

⁸ En orden alfabético

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6515. “Comisión del Pacífico: personal definitivo en 1º de julio de 1862”, [1 de julio de 1862].

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 14717. “Cuenta de Gastos Menores, 1864”.

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 14717, [octubre de 1864-enero de 1865]. “Cuentas de la inversión de 190 pesos fuertes, o sean 3800 reales de vellón, gastados en el viaje de D. Rafael Castro y Ordóñez desde Guayaquil a Madrid como individuo de la Comisión Científica”.

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 14717. “Sobre la instancia de Rafael Castro y Ordóñez [al funcionario Eugenio Ochoa]”, 16 de mayo de 1865.

MINISTRO DE FOMENTO, MARQUÉS DE LA VEGA DE ARMIJO [ANTONIO AGUILAR Y CORREA].-

El marqués de la Vega de Armijo al Sr. Ministro de Hacienda, comunicando el sueldo de Rafael Fernández de Moratín y el modo de pago del mismo, 11 de junio de 1862. Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6515.

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 14717. MARQUÉS DE LA VEGA DE ARMIJO [ANTONIO AGUILAR Y CORREA]: “Real Orden: nombramiento de Rafael Castro y Ordóñez como fotógrafo y dibujante de la Comisión Científica del Pacífico”, [28 de junio de 1862].

BONET, M.

M. Bonet al Director de Instrucción Pública comunicándole la enfermedad de Rafael Fernández de Moratín y su intención de dimitir con motivo de ésta y de las desavenencias con Patricio María Paz y Membiela acerca de sus capacidades, 15 de junio de 1862. Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6515.

CASTRO Y GISTAÚ, ANTONIO.-

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 31, caja 6783. CASTRO Y GISTAÚ, ANTONIO: “Solicitud de una plaza de restaurador del Museo Nacional”, 15 mayo 1861.

Archivo General de la Administración Pública, (AGA), legajo 6515. CASTRO Y GISTAÚ, ANTONIO: “Instancia a la reina Isabel II en la que se solicita el pago de los sueldos atrasados a la muerte de su hijo y un empleo como restaurador supernumerario del Museo Nacional de Pintura”, [7 febrero 1866].

CASTRO Y ORDÓÑEZ, RAFAEL.-

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 32/ 16418. [CASTRO Y ORDÓÑEZ, RAFAEL]: “Nota sobre el material fotográfico”, 19 de junio de 1862.

Rafael Castro y Ordóñez al Ministro de Fomento [Augusto Ulloa] explicando las razones por las que abandonó la Expedición”, 31 de enero de 1865. Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 14717.

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 14717. “Instancia de Rafael Castro y Ordóñez en la que solicita un lugar para poder ordenar, barnizar y sacar los positivos de los clichés en el Museo de Ciencias Naturales y reproducir por medio de la fotografía las momias, armas y otros objetos recogidos, y se le continúe abonando su sueldo”, 14 de febrero de 1865.

Rafael Castro y Ordóñez al Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, 16 de mayo de 1865. Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 14717.

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 14717. CASTRO Y ORDÓÑEZ, RAFAEL: “Instancia en la que protesta por la privación de los derechos de propiedad sobre sus imágenes, de un sueldo por sus trabajos una vez de regreso en España, de la recompensa que les fue prometida antes de su partida, de un lugar para poder continuar con sus labores”, 2 de agosto de 1865.

CLIFFORD, [CHARLES].-

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6515. CLIFFORD, CHARLES: “Comunica la salida de los instrumentos y materiales fotográficos rumbo a Cádiz”, 26 de julio de 1862.

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6515. CLIFFORD, CHARLES: “Comenta que parte del papel Bristol se dejaba en Madrid, y comunica la salida de los instrumentos y materiales fotográficos rumbo a Cádiz y que él viajaba a dicha ciudad para informar personalmente al presidente de la comisión”, 28 de julio de 1862.

Charles Clifford al Ministro de Fomento [Antonio Aguilar y Correa], comunicando que existe un error en las facturas de los materiales fotográficos de la expedición, por lo que ruega que se le reembolsen 1.404 reales de vellón, 20 de agosto de 1862. Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6515.

DIRECTOR GENERAL DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA.-

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 32/16418. [SABAU, PEDRO]: “Resumen de los acontecimientos de la organización de la Comisión Científica del Pacífico”, 21 de junio de 1862.

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 32/16418. DIRECTOR GENERAL DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA: “Minuta sobre un cajón de cartulinas que se puede recoger”, 13 de marzo de 1866.

SECRETARIO 2º DEL ATENEO CIENTÍFICO Y LITERARIO DE MADRID. Secretario 2º del Ateneo Científico y Literario de Madrid al Director General de Instrucción Pública, 25 de abril de 1872. Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 31/6809.

DROGUERÍAS Y LABORATORIO FARMACÉUTICO DE ULZURRUN

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 32/16418.
DROGUERÍAS Y LABORATORIO FARMACÉUTICO DE ULZURRUN: “Factura de D. Pedro Mauro para el Pacífico”, [diciembre?] 1867.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, RAFAEL

Rafael Fernández de Moratín a Pedro Sabau comunicándole su intención de dimitir de su cargo de dibujante y fotógrafo de la Comisión Científica del Pacífico, 15 de junio de 1862. Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6515.

GRAELLS, MARIANO DE LA PAZ

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6515. [GRAELLS, MARIANO DE LA PAZ]: “Envío del presupuesto de Sebastián Mudarra”, 15 de marzo de 1866.

[GUARNERIO, LUIS].-

Luis Guarnerio al Ministro de Marina, 19 de junio de 1862. Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 32/16418.

Luis Guarnerio al Ministro de Marina participándole el nombramiento de Rafael Castro y Ordóñez como fotógrafo y dibujante de la expedición y que ha realizado una serie de pruebas de su arte, 28 de junio de 1862. Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6780.

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6780. GUARNERIO, LUIS: “Sobre el sueldo de Rafael Castro y Ordóñez”, 28 junio 1862.

[GUERRA, M?].-

[M?] Guerra a Eugenio de Ochoa, 11 de marzo de 1865. Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 14717.

Archivo General de la Administración Pública, (AGA), legajo 14717. GUERRA, M.:

“Contestación a la indagación sobre los trabajos fotográficos de Rafael Castro y su sueldo”, 6 de julio de 1865.

[ILEGIBLE]

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6515. [ILEGIBLE]: “Carta de recomendación de Rafael Castro y Ordóñez para Patricio María Paz y Membiela”, 17 de junio de 1862.

MARTÍNEZ Y SÁEZ, FRANCISCO DE PAULA.-

Francisco de Paula Martínez y Sáez Comunica al Ministro de Fomento [Claudio Moyano] que ha concedido permiso a Rafael Castro para visitar las Islas de Chincha, 17 julio 1864. Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 32/16418.

Francisco de Paula Martínez y Sáez al Ministro de Instrucción Pública [Antonio Aguilar y Correa], 31 de enero de 1866. Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 32/16418.

MEDINA, HARMAN

Archivo General de la Administración Pública, (AGA), legajo 14717. MEDINA, HARMAN: “Recibo del pago de 414,00 pesos ecuatorianos por el trayecto Guayaquil-Southampton en la Compañía de Vapores Ingleses”, 13 de octubre de 1864.

MUDARRA, JOSÉ [MARÍA].-

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6780. MUDARRA, JOSÉ MARÍA: “Instancia solicitando se le abone los gastos adicionales por la realización de 20 álbumes de vistas”, 12 de noviembre de 1869.

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6780. MUDARRA, JOSÉ MARÍA: “Instancia al Ministro de Fomento [Manuel Ruiz Zorrilla] solicitando el abono del aumento de gastos de los que tiene presentada la cuenta documentada en mayo de 1868”, 12 de noviembre de 1869.

PAZ Y MEMBIELA, PATRICIO MARÍA.-

Patricio María Paz y Membiela a Pedro Sabau, 30 de junio de 1862. Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6515.

Patricio María Paz y Membiela a Luis Guarnerio, 15 de julio de 1862. Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6515.

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6515. PAZ Y MEMBIELA, PATRICIO MARÍA: “Carta en la que se confirma la llegada de los instrumentos adquiridos en París y Londres”, 18 de julio de 1862.

Patricio María Paz y Membiela a Luis Guarnerio recordándole la recompensa que en pago a sus servicios se le había prometido a Charles Clifford, 19 de julio de 1862. Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6515.

Patricio María Paz y Membiela a Pedro Sabau comentando los problemas surgidos con la fotografía debido a la informalidad de Rafael Castro y que espera la llegada de Charles Clifford, que desea probar los aparatos antes de embarcarse, 30 de julio de 1862. Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6515.

Patricio María Paz y Membiela al Director General de Instrucción Pública solicitando una recompensa para Charles Clifford en pago a su celo profesional en la preparación de los trabajos fotográficos de la expedición, 10 de agosto de 1862. Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6515.

Archivo General de la Administración Pública, (AGA), legajo 14717. PAZ Y MEMBIELA, PATRICIO MARÍA: “Indagación sobre los trabajos fotográficos de Rafael Castro y su sueldo”, 14 de febrero de 1865.

Patricio María Paz y Membiela al Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, 24 de febrero de 1865. Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 14717.

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6515. [PAZ Y MEMBIELA, PATRICIO MARÍA Y MARIANO DE LA PAZ GRAELLS]: “Inventario de objetos de la Comisión Científica del Pacífico almacenados en el Museo de Ciencias Naturales con fecha noviembre de 1866 ratificado por el presidente de la comisión receptora que los pone a disposición de Marcos Jiménez de la Espada y Francisco de Paula Martínez y Sáez encargados de escribir la historia del viaje”, 14 de noviembre de 1866 a 29 de noviembre de 1866.

PRESIDENTE DE LA COMISIÓN PERMANENTE DE PESCA DE MADRID

Presidente de la Comisión Permanente de Pesca de Madrid al Ministro de Fomento [Antonio Aguilar y Correa], 29 de febrero de 1868. Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 32/16418.

PUIG Y GALUP, BARTOLOMÉ

Bartolomé Puig y Galup al director de Instrucción Pública expresando sorpresa y desacuerdo al haber sido designado parte del cuerpo auxiliar de la comisión científica pocos días antes de zarpar”, 10 de septiembre de 1862. Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6515.

REDONDO

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 14717. REDONDO: “Sobre el envío de presupuestos de Rafael Castro solicitando un informe sobre los medios más económicos a Mariano de la Paz Graells”, 27 de octubre 1865.

MINISTRO DE FOMENTO [ULLOA, AUGUSTO?]

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 14717. [ULLOA, AUGUSTO?], “Real Orden”, 16 de marzo de 1865.

[VARIOS]

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6515. [VARIOS]: “Informe sobre la realización de 20 álbumes de 270 vistas o 5500 positivos por Sebastián Mudarra; solicitud de aumento de los pagos para la entrega de los trabajos encargados a su difunto hermano por José Mudarra; dictamen del presidente de la

comisión receptora y visto bueno de Instrucción Pública”, Negociado 1º, 15 de marzo de 1866 a 2 de julio de 1868.

VIDAL, ANTONIO

Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 32/16418. VIDAL, ANTONIO: “Recibí”, 16 de marzo de 1866.

Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), Madrid⁹

ALMAGRO, MANUEL

Diario. Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid (AMNCN), signatura ACN0038/689/002. Fecha de acceso: 4 diciembre 2015, <http://bibliotecas.csic.es/catalogos>

ALONSO MARTÍNEZ Y HERMANO, ÁNGEL.-

Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura ACN0041/730/057. ÁNGEL ALONSO MARTÍNEZ Y HERMANO: “Carta del establecimiento sobre el pago de los retratos encargados”, 6 de julio de 1866.

Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura ACN0041/730/083. ÁNGEL ALONSO MARTÍNEZ Y HERMANO: “Recibí”, 2 de enero de 1867.

ANÓNIMO.-

Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura ACN0041/730/009. ANÓNIMO: “Cuentas que hay que pagar a las distintas secciones de la exposición del material traído del Pacífico”, 22 de febrero de 1866.

⁹ En orden alfabético y cronológico

Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura ACN0041/730/046. ANÓNIMO: “Estado de gastos verificados antes de la exposición”, 10 junio de 1866.

BARREIRO, AGUSTÍN

Agustín Barreiro a Ignacio Bolívar, 16 de febrero de 1929. Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura ACN0044/773/001.

CANCIO VILLA-AMIL, MARIANO [ORDENADOR GENERAL DE PAGOS, MINISTERIO DE FOMENTO]

Mariano Cancio-Villa-Amil a Mariano de la Paz Graells, 23 de noviembre de 1866. Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura CN0041/730/003-004.

CASTRO Y ORDÓÑEZ, RAFAEL.-

Rafael Castro a Eugenio Ochoa, solicita unos cajones que Patricio María Paz y Membiela, Manuel Almagro y él enviaron al Museo de Ciencias Naturales, siendo de su propiedad, 14 de febrero de 1865. Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura CN0040/715/001.

Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura CN0040/718/003. CASTRO Y ORDÓÑEZ, RAFAEL: “Presupuesto de gastos que presenta el fotógrafo de la Comisión Científica del Pacífico para el tirado de cada 1000 pruebas positivas de los clichés ejecutados durante el viaje”, 29 de septiembre de 1865.

DIRECCIÓN GENERAL DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA

Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura CN0040/718/605. DIRECCIÓN GENERAL DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA: “Solicitud de informes sobre el presupuesto presentado por Rafael Castro y sobre los modos más económicos de sacar los positivos de los objetos a vistas de la Expedición del Pacífico”, 8 de noviembre de 1865.

FERNÁNDEZ DEL PINO, JOSÉ

José Fernández del Pino al Presidente de la Comisión de Estudio de las Colecciones del Pacífico, 3 de julio de 1868. Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura ACN0041/730/095.

GASPAR ROIG, JOSÉ

José Gaspar Roig en representación de *El Museo Universal* a Mariano de la Paz Graells, solicita permiso especial para que el dibujante de dicho periódico pueda dibujar los objetos de la exposición del Pacífico en horario distinto al del público, 1866. Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura ACN0041/738/001.

GIRÁLDEZ CAÑAS MENDOZA, MARÍA DE LA O JACOBA [DUQUESA VIUDA DE GOR]

Duquesa viuda de Gor a Mariano de la Paz Graells, 13 de mayo de 1866. Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura ACN0041/739/007.

GRAELLS, MARIANO DE LA PAZ.-

Mariano de la Paz Graells al Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, 8 de marzo de 1865. Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (MNCN), signatura ACN0040/718/003.

Mariano de la Paz Graells al Ministro de Fomento [Manuel Orovio Echáguie], envió de los presupuestos de las fotografías por Rafael Castro según fueron solicitados por R.O. del 8 de julio de 1865, 23 de octubre de 1865. Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura ACN0040/718/004.

Mariano de la Paz Graells a Antonio Castro y Gistaú, 20 de diciembre de 1865. Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura ACN0040/728/001.

Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura ACN0041/739/003. [GRAELLS, MARIANO DE LA PAZ]: “El presidente de la Comisión Receptora comunica las decisiones acordadas en la reunión de los miembros de la

Comisión Científica del Pacífico y a Receptora para la organización de una exposición”, 5 de febrero de 1866.

Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura ACN0041/730/034. [GRAELLS, MARIANO DE LA PAZ]: “Comunica el envío de la cuenta documentada de los 1000 escudos que fueron liberados con cargo a la comisión receptora”, 11 de mayo de 1866.

Mariano de la Paz Graells al director general de Instrucción Pública, envía el presupuesto correspondiente a la realización de 20 álbumes con vistas del Pacífico para la exposición pública que se está organizando”, 15 de mayo de 1866. Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura ACN0041/730/039.

Mariano de la Paz Graells al director general de Instrucción Pública, sobre las narrativas y catálogos publicados, 15 de junio de 1866. Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura ACN0041/730/048.

Mariano de la Paz Graells al Ministerio de Fomento, sobre la venta de las narrativas y catálogos publicados, 19 de junio de 1866. Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura ACN0041/730/051.

Mariano de la Paz Graells al director general de Instrucción Pública, 6 de diciembre de 1866. Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), Signatura ACN0041/730/077.

Mariano de la Paz Graells al director general de Instrucción Pública, 24 de marzo de 1868. Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura ACN0041/730/093.

GUINEA, EDUARDO

GUINEA, EDUARDO [Antonio Guinea e Hijo, obrador de vidriero y plomero]: ”Cuenta de la obra hecha para la Comisión del Pacífico”, S. F.. Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura ACN0041/730/044.

MÉNDEZ ÁLVARO, FRANCISCO [COMISARIO REGIO DEL MUSEO DE CIENCIAS NATURALES]

Francisco Méndez Álvaro al Director General de Instrucción Pública, 13 de junio de 1868. Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura ACN0041/730/096.

MUDARRA, SEBASTIÁN.-

Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura ACN0041/730/009. MUDARRA, SEBASTIÁN: “Presupuestos”, [antes del 24 de marzo de 1866].

Museo Nacional de Ciencias Naturales, signatura CN0041/730/086. MUDARRA, SEBASTIÁN: “Recibí por el pago de 21 marcos grandes para enmarcar las vistas fotográficas del Pacífico”, 2 de enero de 1867.

MINISTRO DE FOMENTO [MANUEL OROVIO ECHÁGÜE]

Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura ACN0040/718. MINISTRO DE FOMENTO [MANUEL OROVIO ECHÁGÜE]: “Informa sobre la propiedad de los negativos y el lugar del fotógrafo Rafael Castro y Ordóñez”, 8 de julio de 1865.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE HISTORIA NATURAL

Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura ACN0042/764/016. SOCIEDAD ESPAÑOLA DE HISTORIA NATURAL: “Solicitud de un ejemplar de las publicaciones relativas a la Expedición del Pacífico y de la colección de fotografías con destino a las bibliotecas del Gabinete de Historia Natural y del Jardín Botánico de Madrid”, marzo de 1879.

[VARIOS]

Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN), signatura ACN0041/739. [VARIOS]: “Documentación relativa a la apertura e inauguración de la exposición de objetos del Pacífico”, S. F..

Documentos modernos del Museo de Ciencias Naturales

HERRERA GARRIDO, ROSINA

Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid (AMNCN), S. S..

HERRERA GARRIDO, ROSINA: “Conclusión del fondo de positivos de la expedición al Pacífico”.

Archivos Parroquiales¹⁰Archivo Histórico Arzobispal de Madrid (AHA)¹¹

[ILEGIBLE]

Archivo Histórico Arzobispal de Madrid (AHA), Iglesia Parroquial de San Martín, libro 42, bautizos de 1770 a 1774. [ILEGIBLE]: “Partida de bautismo de Plácido Castro García”, [6 de octubre de 1773].

GÓMEZ, FRANCISCO

Archivo Histórico Arzobispal de Madrid (AHA), Iglesia Parroquial de San Martín, folio 136, libro 41, matrimonios. GÓMEZ, FRANCISCO: “Partida de matrimonio de Antonio Francisco Castro de Gistaú y María Josefa Benita Ordóñez Martínez de Agea”, [23 de noviembre de 1833].

PÉREZ, LUIS

Archivo Histórico Arzobispal de Madrid (AHA), Iglesia Parroquial de San Martín, legajo 67, bautizos 1º de marzo de 1833 a 31º de diciembre de 1834. PÉREZ, LUIS: “Partida de bautismo de Rafael Castro”, [31 diciembre 1834].

Archivo de la Parroquia de San Ginés, Madrid (APSG)

Parroquia de San Ginés (APSG), Madrid, censo parroquial de 1865, calle Mayor 19 y 21.

¹⁰ Ordenado por secciones y en orden cronológico

¹¹ En orden cronológico

Parroquia de San Ginés (APSG), Madrid, libro 26 de defunciones, desde 2 de enero de 1865 a 30 de septiembre de 1881, folio 33 (verso).

Parroquia de San Ginés (APSG), Madrid, carpeta de cédulas de defunción de 1865, Varios oficios, Oficio del Juzgado de Centro al Párroco de San Ginés.

Archivo de la Parroquia de Santiago Apóstol de Llerena, Badajoz (APSA):

DEL CASAR, JOSEF [sic]

Parroquia de Santiago Apóstol de Llerena, Badajoz. (APSA), libro 11 de bautismos, folio 206. DEL CASAR, JOSEF [sic]: “Partida de bautismo”, [13 enero 1807].

Álbumes Fotográficos y similares

[CASTRO Y ORDÓÑEZ, RAFAEL]. *Um álbum para o imperador: A Comissão Científica o Pacifico e o Brasil*. JANAINA ZITO LOSADA, MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER Y HELOISA MARIA BERTOL DOMINGUES eds. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

GARDNER, ALEXANDER, ed.. *Rays of Sunshine from South America*. Washington DC: Philip & Solomons, circa 1865. New York Public Library, signatura b13949300. Fecha de acceso, 26 de diciembre de 2017. <https://digitalcollections.nypl.org/collections/rays-of-sunlight-from-south-america#/?tab=about&scroll=12>

[MAUNOURY, EUGÈNE]. *Andenken an Chile* [Recuerdo de Chile]. Bibliothèque nationale de France, París, signatura 18.-18.. / 0530. Fecha de acceso, 15 de mayo de 2016. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8443045p.r=Maunoury%2C%20Eug%C3%A8ne>

VARIOS. *Catálogo de fotografías de la Colección Científica del Pacífico (1862-1866)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001. [CD-ROM].

Fuentes secundarias¹²

ADORNO, ROLENA. “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. XIV, n. 28 (1988): ps. 55-68.

ALEMANY BAY, CARMEN Y BEATRIZ ARACIL VARÓN, eds. *América en el imaginario europeo: estudios sobre la idea de América a lo largo de cinco siglos*. Alicante: Universidad de Alicante, 2009.

ALIATA, FERNANDO. “De la vista al panorama: Buenos Aires y la evolución de las técnicas de representación del espacio urbano”, *Estudios del Hábitat*, vol. 2, n. 5 (1997): ps. 12-20.

ALONSO, MARÍA SOLEDAD, JOSEFINA BARREIRO, ELISA BELLO ET AL, “Servidor world wide web de las colecciones documentales y científicas de la Comisión Científica del Pacífico (1862-1866)”. Web del Pacífico. Consultado el 24 de junio de 2015. <http://www.pacifico.csic.es/pdf/AB03-9.pdf>

ALVARADO, MARGARITA.-

“Imágenes de la Comisión Científica del Pacífico Sur en Chile, un catálogo para la visualidad del Chile del novecientos”, *Revista de Indias*, vol. 68, n. 244 (2008): ps. 141-180.

“Indian Fashion: la imagen dislocada del indio chileno”, *Estudios Atacameños*, n. 20 (2000): ps. 137-151.

ÁLVAREZ DE URQUIETA, LUIS. “El pintor Ernesto Charton de Treville”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* (1 de enero de 1942), ps. 49-59.

¹² En la bibliografía, algunas fuentes secundarias han sido incluidas en el título genérico del trabajo si se cita más de una. Todas las obras se encuentran referenciadas individualmente en el texto.

ÁLVAREZ JUNCO, JOSÉ.-

“El nacionalismo español como mito movilizador: cuatro guerras”. En *Cultura y movilización en la España contemporánea*, editado por RAFAEL CRUZ Y MANUEL PÉREZ LEDESMA, 35-67. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

Mater Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX. Madrid: Grupo Santillana, S. A., 2001.

ÁLVAREZ JUNCO, JOSÉ y ADRIAN SHUBERT, comps. *Spanish History since 1808*. London, New York: Arnold Press, Oxford University Press, 2000.

ARAÚJO, ANA LUCÍA. *Brazil through French Eyes: a Nineteenth-Century Artist in the Tropics*. Albuquerque; The University of New Mexico Press, 2015.

AYALA, MARÍA DE LA LUZ. “La historia natural del siglo XVI: Oviedo, Acosta y Hernández”, *Estudios del Hombre*, n. 20 (2005): ps. 19-38.

AZNÁREZ, MALÉN. “El tesoro oculto de Jiménez de la Espada”, *El País Semanal*, 14 de marzo de 1999, 30-49.

BADÍA, SARA/ BADIA-VILLASECA, SARA.-

“A obra de Rafael Castro y Ordóñez, fotógrafo da Comissão Científica do Pacífico (1863-1865)”, *Revista Porto Arte*, v. 15, n. 25 (2008): ps. 92-103.

“Las fotografías de California de Rafael Castro y Ordóñez, miembro de la Expedición Científica del Pacífico (1862-1866): discurso y circulación”, *Asclepio*, vol. 68, n. 2 (2016): p. 153. Consultado el 9 de septiembre de 2018, doi 10.3989/asclepio.2016.25

“Las fotografías de Rafael Castro y Ordóñez”. En RAFAEL SAGREDO BAEZA Y MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER eds. *Imágenes de la Comisión Científica del Pacífico en Chile*, 41-82. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S. A., 2007.

BADÍA, SARA, CARMEN M^a PÉREZ-MONTES Y LEONCIO LÓPEZ-OCÓN, “Una galería iconográfica”. En LEONCIO LÓPEZ-OCÓN Y CARMEN M^a PÉREZ MONTES eds, *Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898): tras la senda de un explorador*, 121-154. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.

BALDWIN, GORDON. *Looking at Photographs: A Guide to Technical Terms*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum; London: The British Museum Press, 1991.

BALM, ROGER.-

“Expeditionary Art: An Appraisal”, *Geographical Review*, vol. 90, n. 4 (October 2000): ps. 585-602.

“The Art of the Expedition: Thomas Moran and the Devil's Landscape of Yellowstone”, *Middle States Geographer*, vol. 35 (2002): ps. 128-136.

BARGER, SUSAN, WILLIAM BLAINE WHITE. *The Daguerreotype: Nineteenth-century Technology and Modern Science*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2000.

BARKE, M., J. TOWNER, M. T. NEWTON, eds. *Tourism in Spain: Critical Issues*. Wallingford: CAB International, 1996.

BARÓN RAMÓN, VÍCTOR. *La Bal de Chistau con nombre y apellidos: datos históricos de un valle, unas gentes y un pasado glorioso e irrepetible*. S. L. Edición del Autor, 2006.

BARREIRO, AGUSTÍN JESÚS. *Historia de la Comisión Científica del Pacífico (1862 a 1865)*. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1926.

BARRESWIL Y DAVANNE. *Tratado práctico de fotografía o sea química fotográfica*. Madrid: Carlos Bailly-Bailliere, 1864.

BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A., 1994.

BARR, WILLIAM. “The *Helgoland* Expedition to Svalbard: Die Deutsche Expedition in das Nördliche Eismeer, 1898”, *Arctic*, vol. 41, n. 3, (1988): ps. 203-214.

BASTIDA DE LA CALLE, MARÍA DOLORES. “El Panorama; una manifestación artística marginal del siglo XIX”, *Espacio, Tiempo y Forma*, vol. VII, n. 14 (2001): ps. 05-217. Consultado el 8 de octubre de 2015, doi:10.5944/etvfvi/14.2001.2378

BAUDELAIRE, CHARLES.-

Salones y otros escritos sobre arte. Madrid: Visor Dis. S. A., 1996.

El spleen de París. Fecha de acceso: 16 de febrero de 2017.
http://www.dominiopublico.es/libros/B/Charles_Baudelaire/Charles%20Baudelaire%20-%20El%20Spleen%20de%20Par%C3%ADs.pdf

BEDIAGA, BEGONHA. “Conciliar o útil ao agradável e fazer ciência: Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 1808 a 1860”, *História, Ciências, Saúde-Manginhos*, vol. 14, n. 4 (2007): ps. 1131-1157. Consultado el 2 de octubre de 2015, <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v14n4/02.pdf>

BELLO ROJO, ELISA , MIGUEL VILLENA SÁNCHEZ-VALERO Y LEONCIO LÓPEZ-OCÓN, “Una visita a la Comisión Científica del Pacífico a través de internet”. Consultado el 28 de mayo de 2018, www.pacifico.csic.es/pdf/AB03-11.pdf

BENITES, MARÍA JESÚS. “El confín maldito: viajeros al Estrecho de Magallanes (s. XVI)”, *Pilquen*, n. 10 (2008). Consultado el 30 de marzo de 2016, http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-31232008000100001

BENNETT, TERRY. *Photography in Japan: 1853-1912 and Old Japanese Photographs: Collector's Data Guide*. Rutland y Tokio: Charles E. Tuttle Company, 2006.

BENSAUDE-VINCENT, BERNADETTE Y LIZ LIBBRECHT. "A Public for Science: The Rapid Growth of Popularization in Nineteenth-Century France", *Réseaux*, vol. 3, n. 1 (1995): ps. 75-92.

BERGER, MOLLY W. *Hotel Dreams: Luxury, Technology and Urban Ambition in America (1829-1929)*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2011.

BERMAN, ELIZABETH KESSIN. "Trascendentalism and Tradition: The Art of Solomon Nunes Carvalho", *Jewish Art*, vol. 16-17 (1990/1991): ps. 65-81.

BIRKETT, MARY ELLEN. "Forging French Foreign Policy in the Pacific", *French Colonial History*, vol. 8, n. 1 (2007): ps. 155-169.

BLANCO, ALDA. *Cultura y conciencia imperial en la España del siglo XIX*. Valencia: Universitat de València, 2012.

BLEICHMAR, DANIELA.-

"Painting as Exploration: Visualizing Nature in Eighteenth-Century Colonial Science", *Colonial Latin American Review*, vol. 15, n. 1 (2006): ps. 81-104.

Visible Empire: Botanical Expeditions and Visual Culture in the Hispanic Enlightenment. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

BLINKHORN, MARTIN. "Spain: The 'Spanish Problem' and the Imperial Myth", *Journal of Contemporary History*, vol. 15, n. 1 (1980): ps. 5-25.

BOCKELMAN, BRIAN. "Along the Waterfront: Alejandro Malaspina, Fernando Brambila, and the Invention of the Buenos Aires Cityscape, 1789-1809", *Journal of Latin American Geography*, vol. 11, (2012): ps. 61-88.

BOIME, ALBERT.-

The Academy & French Painting in the Nineteenth Century. London, New York: Phaidon Publishers Inc., 1971.

The Magisterial Gaze: Manifest Destiny and American Landscape Painting c. 1830-1865. Washington, London: Smithsonian Institution Press, 1991.

BOIX, FÉLIX. “La litografía y sus orígenes en España”, *Arte Español*, vol. 8, n. 8 (1925): ps. 279-302.

BOLUFER PERUGA, MÓNICA. “Visiones de Europa: El ‘Viage fuera de España’ (1785) de Antonio Ponz”, *Estudis*, n. 28 (2002): ps. 167-204.

BOORSTIN, DANIEL J. *The Americans: The National Experience*. New York: Vintage Press, 1967.

BOTKIN, D. B. Y C. E. BEVERIDGE. “Cities as Environments”, *Urban Ecosystems*, n. 1 (1997): ps. 3-19.

BOZAL, VALERIANO, ed. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996.

BRADLEY, JOSEPH. “Pictures at an Exhibition: Science, Patriotism and Civil Society in Imperial Russia”, *Slavic Review*, vol. 67, n. 4 (Winter 2008): ps. 934-966.

BRAND, STEELE. “Sources of American Republicanism: Ancient Models in the US Capitol”, *Humanitas*, vol. 29, ns. 1 and 2 (2016): ps. 105-132.

BROCKMANN, ANDREAS. “Las sociedades latinoamericanas vistas por Stübel y Reiss”. En BANCO DE LA REPÚBLICA, BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO, *Tras las huellas, dos viajeros alemanes en tierras latinoamericanas*, Santa Fe de Bogotá:

Banco de la República, S. PP. Fecha de acceso, 27 de enero de 2017.
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/hue/hue7.htm>

BRUNTON, EILEEN V. *The Challenger Expedition, 1872-1876: A Visual Index*, London: The Natural History Museum, 2004.

BULLOUGH AINSCOUGH, RACHEL.-

”A Photographic Scramble through Spain’: el papel del libro de Charles Clifford en la divulgación de una imagen de España”, *Index Comunicación*, n. 3 (2013): ps. 187-228.

“Charles Clifford en la exposición de la Photographic Society de Londres en 1854”, *Espacio, Tiempo y Forma*, s. 7, vol. 25 (2012): ps. 173-183.

BURDIEL, ISABEL. *Isabel II: Una biografía (1830-1904)*. Madrid: Taurus, 2011.

BUZARD, JAMES. *The Beaten Track: European Tourism Literature, and the Ways to Culture, 1800-1918*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

CABELLO, MARÍA PAZ. “La formación de las colecciones americanas en España: evolución de los criterios”, *Anales del Museo de América*, n. 9 (2001): ps. 303-318.

CAIMANQUE LEVERONE, RODRIGO. *Parque cultural ex cárcel de Valparaíso*. Memoria proyecto de título, Universidad de Chile, 2005.

CALATAYUD ARINERO, MARÍA DE LOS ÁNGELES.-

Catálogo de las expediciones y viajes científicos españoles a América y Filipinas, siglos XVIII y XIX: fondos del Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1984.

“La fotografía en la Expedición Científica del Pacífico (1862-1866)”, en *La ciencia española en Ultramar: actas de las I Jornadas sobre España y las expediciones científicas en América y Filipinas*, 347-361. Aranjuez (Madrid): Ediciones Doce Calles S. L., 1995.

CALATAYUD ARINERO, MARÍA DE LOS ÁNGELES, MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, eds. *Pacífico Inédito, 1862-1866 (Exposición fotográfica)*. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, Lunwerg Editores S. A., Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.

CAMARGO, MARCELA. “Las pesquerías de perlas y concha madreperla en Panamá”, *Revista Lotería*, 326-327 (mayo-junio 1983): ps. 32-76.

CANALS, JORDI. “La dicotomía turista/ viajero en De Madrid a Nápoles (1861) de Pedro Antonio de Alarcón”, *PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 10, n. 4 (2012): ps. 39-48.

CAÑEDO RODRÍGUEZ, MONTSERRAT. “La ciudad *medicalizada*: epidemias, doctores y barrios bajos en el Madrid moderno”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 13, n. 4 (2013). Postprint. Consultado el 22 de diciembre de 2017, <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:500674>

CARRILLO CASTILLO, JESÚS. “Naming Difference: The Politics of Naming in Fernández de Oviedo's *Historia general y natural de las Indias*”, *Science in Context*, vol. 16, n. 4 (2003): ps. 489-504.

CARVAJAL, FRANCISCO, coord. *Sombras de Becquer en Toledo*. Toledo: El perro malo, 2015.

CASANOVAS I MIRÓ, JORDI Y FRANCESC M. QUÍLEZ I CORELLA. *El viatge a Espanya d' Alexandre Laborde (1806-1820): Dibuixos preparatoris*. Barcelona: Museu Nacional d' Art de Catalunya, 2006.

CASARES RODICIO, EMILIO Y CELSA ALONSO GONZÁLEZ, eds. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.

CERA BREA, MIRIAM. “La memoria visual de la arquitectura española en los grabados de la Edad Moderna”, *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, n.esp. (2013): ps. 37-50.

CEVALLOS, FRANCISCO JAVIER . “Don Alonso de Ercilla and the American Indian: History and Myth”, *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 23, n. 3 (1989): ps. 1-20.

CIKOVSKI, NICOLAI (JR). “‘The Ravages of the Axe’: The Meaning of the Tree Stump in Nineteenth-Century American Art”, *The Art Bulletin*, vol 61, n. 4 (1979): ps. 611-626.

COCKS, CATHERINE. “The Pleasures of Degeneration: Climate, Race and the Origins of the Global Tourist South in the Americas”, *Discourse*, vol. 29, ns. 2 & 3 (Spring & Fall 2007): ps. 215-235.

CODY, JEFFREY W., FRANCES TERPAK eds. *Brush & Shutter: Early Photography in China*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2011.

COMISSÃO ORGANIZADORA DAS COMEMORAÇÕES DO DIA DE PORTUGAL, DE CAMÕES E DAS COMUNIDADES PORTUGUESAS EM MACAU. *As primeiras fotografias de Macau e Cantão*. Macao: Comissão Organizadora das Comemorações do Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas em Macau, 1990.

CONTRERAS PAINEMAL, CARLOS. *Koyang: Parlamento y protocolo en la diplomacia mapuche-castellana, siglos XVI-XIX*. Berlín: Centro de Documentación Mapuche, Forschungs und Dokumentationszentrum, 2007.

CORDLE, CELIA. “The Guano Voyages”, *Rural History*, vol. 18, n. 1 (2007): ps. 119-133.

CORSANI, PATRICIA VIVIANA. “La ciudad de Buenos Aires en las acuarelas de Carlos Enrique Pellegrini”, *Anales del Museo de América*, vol. XX (2012): ps. 272-290.

CRUZ, JESÚS. “Espacios públicos y modernidad urbana: la historia de los jardines de recreo en la España del siglo XIX”, *Historia Social*, n. 83 (2015): ps. 37-54.

CRUZ YÁBAR, ALMUDENA. “Eusebio Julia (1826-1895), fotógrafo en Madrid: sus *carte de visite* en el Museo del Romanticismo”. Consultado el 3 de agosto de 2016, http://en.museoromanticismo.mcu.es/web/archivos/documentos/piezamesenero_2013.pdf

CUTTER, DONALD C. *Malaspina in California*. San Francisco: John Howell Books, 1960.

CUVARDIC GARCÍA, DORDE. *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. Paris: Éditions Publibooks, 2012.

CHIRIBOGA, LUCÍA Y SILVANA CAPARRINI. *Identidades desnudas, Ecuador 1860-1920: la temprana fotografía del indio de los Andes*. Quito: Ediciones Abya-Yale y Taller Visual, Centro de Investigaciones Fotográficas, 1994.

CHOZAS RUIZ-BELLOSO, DIEGO.-

“*El Museo Universal* pintado por sí mismo: trayectoria de un proyecto editorial”, *Anales*, n. 26 (2014): ps. 127-145.

“La literatura de viaje en *El Museo Universal* (1857-1869)”. Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2014.

DA COSTA, EMILIA VIOTTI. “Urbanización en el Brasil del siglo XIX”, *Revista de Indias*, v. 1, n. 33 (1973): ps. 399-432.

DASTON, LORRAINE, PETER GALISON. “The Image of Objectivity”, *Representations*, vol. 40 (otoño 1992): ps. 81-128, Consultado el 28 de febrero de 2015. <http://www.jstor.org/stable/2928741>

DAVIDSON, JANE P. *A History of Paleontology Illustration*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2008.

DAVIS, KEITH F. *Désiré Charnay, Expeditionary Photographer*. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1981.

DE LA REZA, GERMÁN A. “La asamblea hispanoamericana de 1864-1865, último eslabón de la anfictionía”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n. 39 (2010): ps. 71-91.

DE LEÓN, FRAY LUIS. “Prólogo”. En *El cantar de los cantares*. Editado por Javier San José Lera. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002. Fecha de acceso: 5 de junio de 2017. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cantar-de-cantares-de-salomon--0/html/01e17fb4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1

DE PANTORBA, BERNARDINO. *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: S. E., 1980.

DE TOCQUEVILLE, ALEXIS. *Democracy in America*. London: Wordsworth Editions Limited, 1998.

DEPARTMENT OF ART, BROWN UNIVERSITY. *The Origins of the Italian Veduta*. Providence: Brown University, 1978.

DE ZORRILLA, JOSÉ. *Sancho García, composición trágica en tres actos*. Madrid: Prensa Moderna, 1931.

DEL PINO DÍAZ, FERMÍN.-

“Los estudios etnográficos y etnológicos en la Expedición Malaspina”, *Revista de Indias*, n. 42 (1982): ps. 393-412.

“Texto y dibujo: La historia indiana del jesuita Acosta, y sus versiones alemanas con dibujos”, *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas/ Anuario de Historia de América Latina*, n. 42 (2005): ps. 1-32.

“Una valoración crítica en torno al diario oficial de la Expedición Malaspina (1789-94), y su primera versión inglesa (review article)”, *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 84, n. 1 (2007): ps. 101-113.

DEL POZO, JOSÉ. *Historia del vino chileno*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1998.

DENTON, MARGARET. “Photography as Art in France in the Early 1850s”, *Art History*, vol. 25, n. 5 (November 2002): ps. 622-648.

DÍAZ-ANDREU, MARGARITA. “La arqueología en España en los siglos XIX y XX”, *O Arqueólogo Português*, vol. IV, ns. 11/12 (1993-1994): ps. 189-209.

DÍAZ LARIOS, LUIS FEDERICO. “La visión romántica de los viajeros románticos”. En Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico, *Acta del congreso Romanticismo 8: Los románticos teorizan sobre sí mismos, Saluzzo, 21-23 Marzo de 2002*. Bolonia?: Il capitello del sole, 2002.

DÍEZ DE TORRE, ALEJANDRO R., TOMÁS MALLO Y DANIEL PACHECO FERNÁNDEZ, coords. *De la ciencia ilustrada a la ciencia romántica: actas de las II jornadas sobre España y las expediciones científicas en América y Filipinas*. Aranjuez (Madrid): Ediciones Doce Calles S. L., 1995.

DOBSON, SEBASTIAN.-

“The Prussian Expedition to Japan and its Photographic Activity in Nagasaki in 1861”, *Old Photography Study*, n. 3 (2009): ps. 27-36.

“The Prussian Expedition to Japan, 1860-1861”, *History of Photography*, vol. 33, n. 2 (2009): ps. 112-131.

DOBSON, SEBASTIAN, SVEN SAALER, eds. *Unter den Augen des Preußen-Adlers-Under Eagle Eyes: Lithographs, Drawings & Photographs from the Prussian Expedition to Japan, 1860-1861*. München: Iudicium Verlag, 2012.

DOMOSH, MONA. “Those ‘Gorgeous Incongruities’: Polite Politics and Public Space on the Streets of Nineteenth Century New York City”, *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 88, n. 2 (1998): ps. 209-226.

DONKO, WILHELM M. “An Austrian View of the Philippines”, *The Philippine Star* (Manila), 19 de mayo de 2013. Consultado el 31 de marzo de 2015. www.philstar.com/starweek-magazine/2013/05/19/943597/austrian-view-philippines

DOWER, JOHN W. “Black Ships & Samurai: Commodore Perry and the Opening of Japan (1853-54)”. MIT Visualizing Cultures, consultado el 23 de marzo de 2015. http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/black_ships_and_samurai/bss_essay07.html

DRIVER, FELIX, LUCIANA MARTINS, eds. *Tropical Visions in an Age of Empire*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2005.

DUBOIS, PHILIPPE. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1994.

DURÁN DE LA RUA, NELSON. *La Unión Liberal y la modernización de la España isabelina: una convivencia frustrada*. Madrid: Akal Editor, 1979.

DURAS, MARGUERITE. *El amante*. Barcelona: Círculo de Lectores, S. A., 1989.

ESPIGARES ROONEY, BLANCA. “Leer una imagen. La cartografía urbana y su conocimiento: Vista de Granada de Anton van der Wyngaerde”, *Revista Letral*, n. 15 (2015): ps. 101-117.

EARLE, REBECCA. “Algunos pensamientos sobre ‘el indio borracho’ en el imaginario criollo”, *Revista de Estudios Sociales*, n. 29 (2008): ps. 18-27.

ECO, UMBERTO. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Lumen, 1988.

ELLIS, GARY, ÁNGEL FUENTES, JAVIER GARCÍA-GUINEA, CELIA MARTÍNEZ Y JESÚS MUÑOZ. *Estudio técnico, reproducción y restauración: colección de negativos de la Comisión Científica del Pacífico, 1862-1865, MNCN (CSIC), Patrocinado por la Fundación BBVA* [sin datos de publicación, 2006]. Fecha de acceso: 18 de junio de 2015. <http://digital.csic.es/handle/10261/82681>

ELO, MIKKA Y MARKO KARO, eds. *Photographic Powers-Helsinki Photomedia 2014*. Helsinki: School of Arts, Design and Architecture, 2015.

ERICKSON, BRUCE T. “Eliphalet M. Brown, Jr.: An Early Expedition Photographer”, *The Daguerrean Annual* (1990): ps. 145-156.

FABIAN, RAINER Y HANS CHRISTIAN ADAM, *Masters of Early Travel Photography*. London: Thames & Hudson Ltd., 1983.

FERNÁNDEZ-ARMESTO, FELIPE. *Los conquistadores del horizonte: una historia mundial de la exploración*. Barcelona: Editorial Destino, 2006.

FERNÁNDEZ DE LA PEÑA, FRANCISCO JAVIER. “La ilustración científica en Arqueología”, *SCHEMA*, vol. 1, n. 0 (2016): ps. 56-65.

FEROS, ANTONIO. “‘Spain and America, all is one’: Historiography of the Conquest and Colonization of the Americas and National Mythology in Spain c. 1892-c. 1992”. En *Interpreting Spanish Colonialism: Empires, Nations and Legends*, coordinado por CHRISTOPHER SCHMIDT-NOWARA y JOHN NIETO-PHILLIPS, 109-136. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 2005.

FERRAZ, ROSANE CARMANINI. “Entre usos e funções: a prática do colecionismo de fotografias no século XIX e sua difusão no Brasil Imperial”, *Patrimônio e Memória*, vol. 10, n. 1 (2014): ps. 183-198. Consultado el 3 de octubre de 2015. <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/381/741>

FIGARI GÁLVEZ, M. TERESA. “El cuerpo de bomberos de Valparaíso, de lo pragmático a lo valórico”, *Archivium*, vol. III, n. 4 (2002): ps. 63-77. Consultado el 26 de mayo de 2016. <https://docs.google.com/file/d/0B2bp8ygFxx8QTmVmd2c0akk0U0k/edit?pref=2&pli=1>

FISCHER, THOMAS. “Frederick Law Olmsted and the Campaign for Public Health”, *Places* (November 2010): ps. 1-8. Consultado el 21 de diciembre de 2017, <https://placesjournal.org/article/frederick-law-olmsted-and-the-campaign-for-public-health/>.

FLAUBERT, GUSTAVE. *La educación sentimental*. Barcelona: Random House Mondadori S. A., 2005.

FLORES DE LA FLOR, MARÍA ALEJANDRA. “Los relatos de viaje al océano Pacífico: el Estrecho de Magallanes y la leyenda de los patagones”, *Tiempos Modernos: Revista electrónica de Historia Moderna*, vol. 28, n. 1 (2014). Consultado el 31 de marzo de 2016. <http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/367>

FOERSTER, ROELF. “*Fotos del cacique Huaramán, Juan Soldado y sus respectivas esposas. ¿Retratos de Emilio Chaigneau (1859-1862) o de Rafael Castro (1863-1864)?*” (artículo inédito, Chile).

FONTANELLA, LEE. *Historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Ediciones El Viso, S.A., 1981.

FONTANELLA, LEE Y GERARDO KURTZ. *Charles Clifford: fotógrafo de la España de Isabel II.* Madrid: Ministerio de Cultura, Ediciones El Viso, 1996.

FREEDBERG, DAVID. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Ediciones Cátedra S. A., 1992.

FRENKEL, STEPHEN. “Jungle Stories: North American Representations of Tropical Panama”, *The Geographical Review*, vol. 86, n. 3 (July 1996): ps. 317-333.

FUERTES-ARBOIX, MÒNICA. “La sátira política en Fray Gerundio (1837-1842) de Modesto Lafuente” Tesis doctoral, The Ohio State University, 2006.

GÁMIZ GORDO, ANTONIO Y ANTONIO JESÚS GARCÍA ORTEGA. “La primera colección de vistas de la mezquita-catedral de Córdoba en el *Voyage* de Laborde”, *Archivo Español de Arte*, vol. 85, n. 338 (abril-junio 2012): ps. 105-124.

GARREAUD, JACQUELINE. “La formación de un mercado de tránsito: Valparaíso 1817-1848”, *Nueva Historia, Revista de Historia de Chile*, vol. 3, n. 11 (1984): ps. 157-194. Consultado el 20 de mayo de 2016. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-98582.html>

GARRETT, VALERY. *Traditional Chinese Clothing in Hong Kong and South China, 1840-1980*. Hong Kong, Oxford, New York: Oxford University Press, 1987.

GARZÓN DÍAZ, VALIA. “Panamá a través de la lente de Emil Herbruger Wheling (1808-1894)”, *Mesoamérica*, n. 45 (2003): ps. 85-99. Consultado el 30 de mayo de 2017, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2423084>

GELARDO, JOSÉ, FRANCINE BELADE. *Sociedad y cante flamenco: el cante de las minas*. Murcia: Editora Regional de Murcia, 1985.

GERVAIS, THIERRY. “Witness to War: The Uses of Photography in the Illustrated Press, 1855-1904”, *Journal of Visual Culture*, vol. 9, n. 3 (2010): ps. 370-384.

GIBBES MUSEUM OF ART. “Gibbes Museum of Art in Charleston, SC, Features Exhibition of Daguerreotypes”. Consultado el 18 de marzo de 2015. <http://www.carolinaarts.com/102gibbes2.html>

GRUPO DE INVESTIGACIÓN DEL CUENTO ESPAÑOL DEL SIGLO XIX “GICES XIX”. “José Sánchez Biedma”. Consultado el 19 de junio de 2017, <http://gicesxix.uab.es/showAutor.php?idA=401>

GIMON, GILBERT. “Jules Itier, Daguerreotypist”, *History of Photography*, vol. 5, n. 3 (July 1981): ps. 225-244.

GOLDBERG, VICKY, ed. *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1988.

GÓMEZ DE LA SERNA, GASPAR. *Los viajeros de la Ilustración*. Madrid: Alianza Editorial, 1974.

GÓMEZ MENDOZA, JOSEFINA, ET AL. *Viajeros y paisajes*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

GONZÁLEZ LÓPEZ, CARLOS Y MONTSE MARTI AYXELA. *Raimundo de Madrazo, un pintor español en París*. Zaragoza: Caja Rural del Jalón, 1996.

GONZÁLEZ MONTERO DE ESPINOSA, MARISA. *La Ilustración y el hombre americano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

GREENHILL, RALPH. “Early Canadian Photographer, Humphrey Lloyd Hime”, *Image, the Bulletin of the George Eastman House of Photography*, vol. 11, n. 3 (1962): ps. 9-11.

GUERRERO FERNÁNDEZ, ALBERTO. “Primeras luces de Madrid”. En *Manual Formativo de ACTA*, n. 52 (2009): 21-27.

GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, ANA, GLORIA COLLADO, CARLOS TEIXIDOR CADENAS Y CÉSAR DÍAZ-AGUADO MARTÍNEZ. *J. Laurent, un fotógrafo francés en la España del siglo XIX/ J. Laurent, Un photographe français dans l' Espagne du XIXème siècle*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, Ministerio de Asuntos Exteriores y Caja de Madrid, 1996.

HAIGH, SAMUEL, ALEXANDER CALDCLEUGH Y MAX RADIGUET. *Viajeros en Chile, 1817-1847*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico S. A., 1967.

HAMILTON, PETER, ROGER HARGREAVES. *The Beautiful and the Damned: The Creation of Identity in Nineteenth-Century Photography*. London: Lund Humphries, The National Portrait Gallery, 2001.

HAWTHORNE, NATHANIEL. *La casa de los siete tejados*. Madrid: Ediciones Rialp, S. A., 1997.

HEADRICK, DANIEL R. *The Tentacles of Progress: Technology Transfer in the Age of Imperialism, 1850-1940*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1988.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, FRANCISCA. “Las revistas románticas españolas y su visión del patrimonio arqueológico”, *Complutum*, n. 9 (1998): ps. 231-253.

HENARES, IGNACIO. *Romanticismo y teoría del arte en España*. Madrid: Editorial Cátedra, S. A., 1982.

HICKMAN, LEO. “How a Giant Tree’s Death Sparked the Conservation Movement 160 Years Ago”, *The Guardian*, 27 junio de 2013. Consultado el 12 de enero de 2016. <http://www.theguardian.com/environment/blog/2013/jun/27/giant-tree-death-conservation-movement>

HIDALGO, DIONISIO, *Boletín Bibliográfico Español*, 1862. Consultado el 13 de julio de 2016, https://archive.org/stream/boletnbibliogrf04piergoog/boletnbibliogrf04piergoog_djvu.txt

HIGUERAS, MARÍA DOLORES, com. *La botánica en la Expedición Malaspina, 1789-1794 (Catálogo de la exposición celebrada en el pabellón Villanueva del Real Jardín Botánico, octubre-noviembre 1989)*. Madrid: Turner, 1989.

HOMBERGER, ERIC. *Mrs. Astor's New York: Money and Social Power in a Gilded Age*. New Haven, London: Yale University Press, 2002.

HONOUR, HUGH. *The New Golden Land*. New York: Pantheon Books, 1975.

HOOBLER, DOROTHY AND THOMAS. *The Chinese American Family Album*. Oxford, New York, etc: Oxford University Press, 1994.

HOYOS GALARZA, MELVIN. *Los recuerdos de la Iguana: historias del Guayaquil que se fue*. Guayaquil: Concejo Cantonal de Guayaquil, 2008.

HRABA, JOSEPH. *American Ethnicity*. Illinois: F. E. Peacock Publishers, Inc, 1979.

HU ZHICHUAN, MA ZENG, eds. *Zhongguo Sheying Shi, 1840-1937* [Historia de la fotografía en China, 1840-1937]. Beijing: Zhongguo Sheying Chuan Shi, 1987.

HUNG, WU Y KATHERINE R. TSIANG eds. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2005.

HUTCHINSON, ELIZABETH. "They Might Be Giants: Carleton Watkins, Galen Clark, and the Big Tree", *October*, n. 109 (2004): ps. 47-63.

ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE PUDAHUEL. *Pudahuel, en el camino de la memoria: de las Barrancas a Pudahuel, 450 años de historia*. Consultado el 2 de octubre de 2016. https://issuu.com/aprendeciencia/docs/pudahuellibro_parte1

INAREJOS MUÑOZ, JUAN ANTONIO. *Intervenciones coloniales y nacionalismo español: la política exterior de la Unión Liberal y sus vínculos con la Francia de Napoleón III (1856-1868)*. Madrid: Sílex Ediciones S.L., 2007.

IVINS, WILLIAM M. JR. *Prints and Visual Communication*. Cambridge, London: The MIT Press, 1969.

JACOBS, MICHAEL. *The Painted Voyage: Art, Travel and Exploration, 1564-1875*. London: The British Museum Press, 1995.

JACKSON. "On Picturesque Description in Books of Travels", *Journal of the Royal Geographical Society of London*, vol. 5 (1835): ps. 381-387.

JAY, BILL. *Cyanide and Spirits: An Inside-Out View of Early Photography*. Munich: Nazraeli Press, 1991.

JIMÉNEZ PELAYO, ÁGUEDA. "Tomás de Suría, un dibujante de la Expedición de Malaspina. Su contribución al conocimiento del occidente de Norteamérica", *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 54, n. 2 (1997): ps. 489-509.

JONES, MARY KATHERINE. "Swedish Scientific Expeditions to Spitsbergen, 1758-1908", *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, vol. 29, ns.1-2 (2008): ps. 219-235.

JOPPIEN, RÜDIGER, BERNARD SMITH. *The Voyage of the Endeavour, 1768-1771, with a Descriptive Catalogue of All the Known Original Drawings of Peoples, Places, Artefacts and Events and the Original Engravings Associated with Them*. New Haven, London: Yale University Press, 1985.

JOVER ZAMORA, JOSÉ MARÍA. *La civilización española a mediados del siglo XIX*. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

KAGAN, RICHARD L. "Philip II and the Art of the Cityscape", *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 17, n. 1 (1986): ps. 115-135.

KAGAN, RICHARD L. Y FERNANDO MARÍAS. *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780*. Madrid: Ediciones El Viso, S. A., 1998.

KAREL, DAVID. *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*. Quebec: Les presses de l' Université Laval, 1992.

KATES, GEORGE N. *Chinese Household Furniture*. New York, London: Harper & Brothers Publishers, 1948.

KEITH, JEFFREY A. “Civilization, Race and the Japan Expedition's Cultural Diplomacy, 1853-1854”, *Diplomatic History*, vol. 35, n. 2 (April 2011): ps. 179-202.

KELSEY, ROBIN E. “Viewing the Archive: Timothy O'Sullivan Photographs for the Wheeler Survey”, *The Art Bulletin*, vol. 85, n. 4 (2003): ps. 702-723.

KEMBER, JOE, JOHN PLUNKETT Y JILL A. SULLIVAN eds. *Popular Exhibitions, Science and Showmanship, 1840-1910*. London: Pickering & Chatto Publishers, 2014.

KENNEDY-TROYA, ALEXANDRA. “Formas de construir la nación ecuatoriana: acuarelas de tipos, costumbres y paisajes 1840-1870”. En ALFONSO ORTIZ CRESPO, ed. *Imágenes de identidad: acuarelas quiteñas del siglo XIX*. Quito: FONSA, 2005, 25-62. Fecha de acceso 27 de enero de 2017. http://alexandrakennedy-troya.weebly.com/uploads/6/9/2/5/6925372/formas_de_construir_la_nacin.pdf

KING, MICHAEL. *Maori: A Photographic and Social History*. Auckland: Reed Books, 1996.

KRASE, ANDREAS. “Organising the World: Alphons Stübel's and Wilhelm Reiss' Collections of Photographs from South American Countries 1868-1877”, *Photoresearcher*, n. 23 (2015): ps. 40-51.

KUNARD, ANDREA A. “Relationships of Photography and Text in the Colonization of the Canadian West: the 1858 Assiniboine and Saskatchewan Exploring Expedition”, *International Journal of Canadian Studies/ Revue internationale d' études canadiennes*, vol. 26 (2002): ps. 77-100.

KURTZ, GERARDO. *150 Años de fotografía en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ediciones El Viso, S. A., 1989.

LACOSTE, PABLO, ESTELA PREMAT, AMALIA CASTRO, NATALIA SOTO Y MARCELA ARANDA, “Tapias y tapiales en Cuyo y Chile (siglos XVI-XIX)”, *Apuntes*, vol. 25, n. 2 (2012): ps. 182-199.

LAFARGA, FRANCISCO, ed. *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989. Fecha de acceso: 16 de diciembre de 2015. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs664>

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE. *Breve historia de la pintura española*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1987.

LALUMIA, MATHEW. “Realism and Anti-Aristocratic Sentiment in Victorian Depictions of the Crimean War”, *Victorian Studies*, vol. 27, n. 1 (1983): ps. 25-52.

LARRA, MARIANO JOSÉ DE. *Artículos de costumbres*, Madrid: Editorial Espasa-Calpe S.A., 2006.

LARRAÍN ZELADA, VÍCTOR. “Edificios del centro de abastecimiento (v). Patrimonio arquitectónico y su relación con la historia militar y económica de Chile”, *Revismar*, n. 4 (2012): ps. 383-393.

LEMAGNY, JEAN CLAUDE Y ANDRÉ ROUILLÉ. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S.A., 1988.

LÉON LEÓN, MARCO ANTONIO. “Las ideas sobre la ley y el pueblo en la construcción y consolidación de la república chilena (1810-1860)”, *Historia Crítica* n. 36 (2008): ps. 106-129. Consultado el 6 septiembre 2016. <https://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/551/index.php?id=551>

LEVITT, THERESA. “Biot's Paper and Arago's Plates: Photographic Practice and the Transparency of Representation”, *ISIS*, vol. 94, n. 3 (2003): ps. 456-476. Consultado el 28 de febrero de 2015. <http://www.jstor.org/stable/10.1086/380654>

LIGHTMAN, BERNARD, ed. *Victorian Science in Context*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1997.

LINKMAN, AUDREY. *The Victorians: Photographic Portraits*. London: Tauris Parke Books, 1993.

LÓPEZ, RUSSELL. *Building American Public Health: Urban Planning, Architecture and the Quest for Better Health in the United States*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

LÓPEZ MONDÉJAR, PUBLIO. *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunwerg Editores, 2005.

LÓPEZ-OCÓN, LEONCIO.-

Biografía de la América: una crónica hispano-americana del liberalismo democrático español. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987.

De viajero naturalista a historiador: las actividades americanistas del científico español Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898). Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1991.

“Los desplazamientos de Jiménez de la Espada, Castro y Ordóñez y sus compañeros de la Comisión Científica del Pacífico por el espacio americano: un viaje entre el presente y el pasado” (ponencia presentada en las XII Jornadas de Estudios Históricos organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea de la Universidad de Salamanca, 22-25 marzo 2000). En ÁNGEL VACA LORENZO, ed., *La formación del espacio histórico: transportes y comunicaciones*, 215-240. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001.

“Los museos de historia natural en el siglo XIX: templos, laboratorios y teatros de la naturaleza”, *ARBOR*, n.1 (1999): ps. 409-423. Consultado el 2 de octubre de 2015, doi: 10.3989/arbor.1999.i643-644.1611

comp. Joaquín de Avendaño, *imagen del Ecuador: economía y sociedad vistas por un viajero del siglo XIX*. Quito: Corporación Editora Nacional, 1985.

LÓPEZ-OCÓN, LEONCIO, MARÍA SOLEDAD ALONSO Y MIGUEL DÍAZ MAS. “De ultramar a internet: experiencias investigadoras y divulgativas del patrimonio de la Comisión Científica del Pacífico”, en *Actas de la VIII Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*. Logroño: Universidad de la Rioja, 2004.

LÓPEZ-OCÓN, LEONCIO Y SARA BADÍA. “Overcoming Obstacles: The Triple Mobilization of the Comisión Científica del Pacífico”, *Science in Context*, vol. 16, n. 4 (2003): ps. 505-534.

LÓPEZ-OCÓN, LEONCIO Y CARMEN MARÍA PÉREZ-MONTES, eds. *Marcos Jiménez de la Espada: tras la senda de un explorador*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.

LÓPEZ-OCÓN, LEONCIO Y CARMEN M^a PÉREZ-MONTES eds. *Marcos Jiménez de la Espada: tras la senda de un explorador*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.

LÓPEZ-OCÓN, LEONCIO y MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER. “Los condicionantes políticos de la Comisión Científica del Pacífico: hispanoamericanismo y nacionalismo en la España bajo-isabelina (1854-1868)”. En MARIANO ESTEBAN PIÑEIRO, NICOLÁS GARCÍA TAPIA, LUIS ÁNGEL GONZÁLEZ ARROYO, MAURICIO JALÓN, FERNANDO MUÑOZ BOX E ISABEL VICENTE MAROTO, coords. *Estudios sobre Historia de la Ciencia y de la Técnica II: IV Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, 615-629. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1988.

LÓPEZ-OCÓN, LEONCIO, MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, ARACELI SÁNCHEZ GARRIDO, ANA VERDE CASANOVA, MYRIAM OCHOA, AGNÈS PONSATI, CARMELA PÉREZ-MONTES Y JUANA MOLINA NORTES. *Historia de un olvido: la expedición científica del Pacífico (1862-1865)*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y Secretaría de Estado de Cultura, 2003.

LOSADA, JANAINA ZITO, MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER Y HELOISA MARIA BERTOL DOMINGUES. *Um álbum para o imperador: A Comissão Científica o Pacifico e o Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

LOSSIO, JORGE *Acequias y gallinazos: salud ambiental de Lima en el siglo XIX*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos Ediciones, 2003.

LUIZ, MARÍA TERESA Y MARÍA ELENA DAVERIO. “Imaginario como destino turístico: Tierra del Fuego”, *Turismo em Análise, São Paulo*, vol. 13, n. 2 (2002): ps. 96-107.

LUXENBERG, ALISA. *Secrets and Glory: Baron Taylor and his “Voyage Pittoresque en Espagne”*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

LLUL, JOSUÉ. “Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural”, *Arte, Individuo y Sociedad*, n. 17 (2005): ps. 175-204. Consultado el 30 de septiembre de 2015.
http://www.arteindividuoysoiedad.es/articles/N17/Josue_Llull.pdf

MAJLUF, NATALIA. *Escultura y espacio público: Lima, 1850-1879*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos Ediciones, 1994.

MANZARI, ALIREZA. “Nature in American Transcendentalism”, *English Language and Literature Studies*, vol. 2, n. 3 (2012): ps. 61-68.

MARCO MOLINA, JUANA. *La propiedad intelectual en la legislación española*. Madrid: Marcial Pons, 1995.

MARKOVITS, STEFANIE. “Rushing into Prints: ‘Participatory Journalism’ During the Crimean War”, *Victorian Studies*, vol. 50, n. 4 (2008): ps. 559-586.

MARTER, JOAN, ed. *The Grove Encyclopedia of American Art*. Vol.1. Oxford, New York: Oxford University Press, 2011.

MARTÍNEZ, CELIA Y JESÚS MUÑOZ. “Digitalización del patrimonio fotográfico e investigación: la metodología empleada para la reproducción digital de la colección de placas de vidrio de colodión húmedo, custodiada en el Museo de Ciencias Naturales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (MNCN-CSIC). En *Imagen, cultura y tecnología: primeras jornadas [Madrid, 1-5 julio 2002]*, coordinado por María Pilar AMADOR CARRETERO, Jesús ROBLEDANO ARILLO, María del Rosario RUIZ FRANCO, 99-120. Madrid: Editorial Archiviana, Universidad Carlos III, [2003?].

MARTÍNEZ GALLEGO, FRANCESC A. *Conservar progresando. La Unión Liberal (1856-1868)*. Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente UNED Alzira-Valencia, 2001.

MARTINIC B., MATEO. “La ‘Comisión Científica del Pacífico’ en Magallanes (1863)”, *Anales del Instituto de la Patagonia*, n. 20 (1991): ps. 7-18

MASSOT, GILLES. “Jules Itier and the Lagrené Mission”, *History of Photography* vol. 39, n. 4 (2015): ps. 319-347. Consultado el 11 de septiembre de 2018, doi: 10.1080/03087298.2015.1106714

MAXWELL, ANNE. *Colonial Photography & Exhibitions: Representations of the ‘Native’ People and the Making of European Identities*. London, New York: Leicester University Press, 1999.

MCELROY, KEITH. “Henry De Witt Moulton: Rays of Sunshine from South America”, *History of Photography*, vol. 8, n. 1 (1984): ps. 7-21.

MCCAULEY, ELIZABETH ANNE. A. A. E. *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*. New Haven, London: Yale University Press, 1985.

MCLEOD, GARY. *An Unfolding Voyage: Rephotography and the Challenger Expedition*. Tesis doctoral, University of the Arts London.

MEJÍAS-LÓPEZ, WILLIAM. “La relación ideológica de Alonso de Ercilla con Francisco de Vitoria y Fray Bartolomé de las Casas”, *Revista Iberoamericana* (junio 1995): 197-217. Consultado el 8 de septiembre de 2016, doi: 10.5195/reviberoamer.1995.6404

MEIER, HUGO A. “American Technology and the Nineteenth-Century World”, *American Quarterly*, n. 10 (1958): ps.116-130.

MELCHIOR-BONNET, SABINE. *Historia del Espejo*. Barcelona: Empresa Editorial Herder, S. A., 1994.

MELLADO, MARÍA EUGENIA”. Aproximación del periodo colonial del archipiélago de Las Perlas, Panamá”, *Memorias*, n. 19 (2013): S.PP.. Consultado el 7 de marzo de 2017,

<http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/viewArticle/4960/5097>

MÉNDEZ CASAL, ANTONIO. *La pintura romántica en España: Jenaro Pérez Villaamil*. Madrid: Ediciones La Esfinge, S.F.

MÉNDEZ BELTRÁN, LUZ MARÍA.-

“Paisaje y costumbres recreativas en Chile: Valparaíso en el siglo XIX”, *Historia*, n. 22 (1987): ps. 151-188. Consultado el 23 de mayo de 2016. <http://revistahistoria.uc.cl/wp-content/uploads/2011/10/mendez-luz-maria-22.pdf>.

Valparaíso, 1536-1986. Santiago de Chile: Editorial Altazor, 1987. Fecha de acceso: 18 de mayo de 2016. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-98699.html>

MERCER, LEIGH. “‘A Primera Sangre’: The Duel as Bourgeois Battleground in Nineteenth-Century Spain”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, n. 1 (2008): ps. 61-74.

MERINO, MARÍA DEL MAR . “Imágenes americanas”, *Revista del Ministerio de Fomento*, n. 496 (mayo 2001): ps. 26-37.

MILLER, ROBERT RYAL.

For Science and National Glory: The Spanish Scientific Expedition to America, 1862-1866. Norman: University of Oklahoma Press, 1968.

Por la ciencia y la gloria nacional: la Expedición científica española a América (1862-1866). Barcelona: Ediciones del Serbal, 1983.

MIÑO BOLINI, ÁNGEL R., CERDEÑO, ESPERANZA Y BOND, MARIANO, “Revisión del género *Toxodon owen* , 1837 (Notoungulata: Toxodontidae) en el Pleistoceno de las provincias de Corrientes, Chaco y Santa Fe, Argentina”, *Revista Española de Paleontología*, vol. 21, n. 2 (2006): ps. 93-103.

MOLLEN [GASPARD THÉODORE MOLLIEN], “Viaje a la República de Colombia, o sea a Nueva Granada, el Ecuador y Venezuela, en 1823. En *El Nuevo Viajero Universal*, 634-722. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, Editores, 1861.

MONGE, FERNANDO. “La honra nacional en las expediciones de Cook y Malaspina: una visión antropológica”. En MARIANO ESTEBAN PIÑEIRO, NICOLÁS GARCÍA TAPIA, LUIS ÁNGEL GONZÁLEZ ARROYO, MAURICIO JALÓN, FERNANDO MUÑOZ BOX E ISABEL VICENTE MAROTO COORDS, *Estudios sobre la Historia de la Ciencia y la Técnica II, IV Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, 703-713. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1988.

MOSSE, GEORGE L. *La cultura europea del siglo XIX*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1997.

MORGAN, MARIO LEWIS. “Historia de la fotografía en Panamá, 1839-1940: un breve recorrido”, *Canto Rodado*, n. 9 (2014): ps. 129-140. Consultado el 30 de mayo de 2017. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5017077>

MOURAO, JOSÉ AUGUSTO, ANA MARÍA CARDOSO Y MARÍA ESTELA GUEDES, coords. *O mundo ibero-americano nas grandes exposições*. Lisboa: Vega, 1998.

MUÑOZ ARBELÁEZ, SANTIAGO. “Las imágenes de viajeros en el siglo XIX: el caso de los grabados de Charles Saffray sobre Colombia”, *Historia y Geografía UIA*, n. 34 (2010): ps. 169-204. Consultado el 30 de mayo de 2017. <http://www.redalyc.org/pdf/589/58922689007.pdf>

MUSEO DEL PRADO. *Museo del Prado, Inventario general de pinturas: la Colección Real*. Madrid: Museo del Prado y Espasa-Calpe, 1990.

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL. *Hombres de la tierra: presencia masculina en el campo tradicional chileno 1800-1950*. Santiago de Chile: Museo Histórico Nacional, 2009.

NASH, GERALD D. “The Conflict between Pure and Applied Science in Nineteenth-Century Public Policy: The California State Geological Survey (1860-1874)”, *ISIS*, vol. 54, p. 2, n. 176 (1963): ps. 217-228.

NAVARRO FLORIA, PEDRO.-

“Córdoba y Malaspina: Antropología y política ilustrada en Patagonia y Tierra del Fuego”, *Revista Española de Antropología Americana*, n. 33 (2003): ps. 231-251.

“La Patagonia en la clasificación del hombre: el desencantamiento de los patagones y su aporte a la historia de la Antropología”, *Revista Española de Antropología Americana*, n. 35 (2005): ps. 169-189.

NAVAS RUIZ, RICARDO. *El Romanticismo español*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1990.

NEWHALL, BEAUMONT. *Photography: Essays and Images, Illustrated Readings in the History of Photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1980.

NIETO, MAURICIO. “Representación gráfica, desplazamiento y aprobación de la naturaleza en las expediciones botánicas del siglo XVIII”, *Asclepio* vol. 47, n. 2 (1995): ps. 91-107.

NOLTE, CARL. “160 Years Later, San Francisco’s First Fire Engine Returns”, *San Francisco Chronicle*, 10 October 2015. Consultado el 4 de diciembre de 2015. <http://www.sfchronicle.com/bayarea/nativeson/article/160-years-later-S-F-s-1st-fire-engine-returns-6563931.php>

NOVAK, BARBARA. *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1980.

LLORENS, NÚRIA. “Las escenas de paisaje en el *Viaje a España* de Alexandre Laborde”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. 19 (2007): ps. 159-177.

OETTERMANN, STEPHEN. *The Panorama: History of a Mass Medium*. New York: Zone Books, 1997.

OLIVOTTO, CRISTINA. “The Spectacle of Science Aloft”, *Journal of Science Communication*, vol. 6, n. 2 (June 2007): ps. 1-7.

ORGAN, MICHAEL. “‘Österreich in Australien’: Ferdinand von Hochstetter and the Austrian Novara Expedition 1858-1859”, *Historical Records of Australian Science*, vol. 12, n.1 (June 1998): ps. 1-13.

ORGAN, M. [MICHAEL] K., J. E. FLETCHER Y G. VLAADAR. “Joseph Selleny: An Austrian Artist in New South Wales, November-December 1858”. University of

Wollongong, Australia. Consultado el 1 de abril de 2015.
<http://www.uow.edu.au/~morgan/novara5.htm>

OSBORNE, MICHAEL A.-

“Acclimatizing the World: A History of the Paradigmatic Colonial Science”, *Osiris* vol. 15, n. 1 (2001): ps.135-151.

“The Société Zoologique d’ Acclimatation and the New French Empire: Science and Political Economy”. En *Science and Empires: Historical Studies about Scientific Development and European Expansion*, editado por PATRICK PETITJEAN, CATHERINE JAMI Y ANNE MARIE MOULIN, 299-306. Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers, 1992.

OSSORIO Y BERNARD, MANUEL.-

Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX. Madrid. Imprenta y Litografía de J. Palacios, 1903. Fecha de acceso: 30 de diciembre de 2017.
<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1000390>

Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX. Madrid: Librería Gaudí (distribuidor), [s. f.].

PALENCIA CEREZO, JOSÉ MARÍA. “Real Academia de Córdoba (Sección pintura)”. *Boletín de la Real Academia de Córdoba “BRAC”*, vol. 56, n. 128 (1995): ps. 285-304.

PALMQUIST, PETER E. “Don Rafael’s Tree”, *History of Photography*, vol. 6, n. 1 (1982): ps. 15-19.

PALMQUIST, PETER E Y THOMAS R. KAILBOURNE. *Pioneer Photographers from the Mississippi to the Continental Divide: A Biographical Dictionary, 1839-1865*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

PARDO, ARCADIO. *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1989.

PATIN, THOMAS. “Exhibitions and Empire: National Parks and the Performance of Manifest Destiny”, *Journal of American Culture*, vol.22, n. 1 (Spring 1999): ps. 41-59.

PENHOS, MARTA. *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, S.A., 2005.

PEÑATE RIVERO, JULIO. “Viajeros españoles por Europa en los años cuarenta del siglo XIX: Tres formas de entender el relato de viaje”, *Revista de Literatura*, vol. 145, n. 73 (2011): ps. 245-268.

PÉREZ, VICENTE. “Jorge Cristian Schythe, el gobernador (1853-1858) y meteorólogo de Punta Arenas, Región de Magallanes”, *Anales Instituto Patagonia*, vol. 40, n. 1 (2012): ps. 169-172.

PÉREZ GALLARDO, HELENA. *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 2015.

PÉREZ-MONTES, CARMEN MARÍA, MAR CASO NEIRA Y RAQUEL RUIZ MACARRO. “El archivo virtual del científico Marcos Jiménez de la Espada: diseño del entorno hipertextual con tecnología web”. En VARIOS, *Imatge y Recerca Imatge i recerca. 5ª Jornades Antonio Varés*, 221-234. Girona, Ajuntament, 1998.

PÉREZ VEJO, TOMÁS. “España en el mundo”. En ISABEL BURDIEL coord, *España, 1830-1880. La construcción nacional*, II. Madrid, Fundación MAPFRE y Santillana Ediciones Generales S. L., 2012.

PEREJÓN, ANTONIO. “Aproximación a la historia de la Paleontología en España”, *Enseñanza de las Ciencias de la Tierra*, vol. 9, n. 2 (2001): ps. 127-143.

PERRY, LARA. “The *Carte de Visite* in the 1860s and the Serial Dynamic of Photographic Likeness”, *Art History* vol. 35, n. 4 (2012): ps. 728-749.

PIGAFETTA, ANTONIO. *El primer viaje alrededor del mundo: relato de la expedición de Magallanes y Elcano*. Editado y traducido por Isabel Riquier. Barcelona: Ediciones B, S. A., 1999.

PIMENTEL, JUAN. *Viajeros científicos: tres grandes expediciones al Nuevo Mundo*. Madrid: Nívola Libros y Ediciones, S. L., 2002

PIÑAR SANTOS, JAVIER Y CARLOS SÁNCHEZ GÓMEZ. “Clifford y los álbumes de la Academia”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 98-99 (2004): ps. 9-39.

GONZÁLEZ PIZARRO, JOSÉ ANTONIO.-

“Imagen e impresiones de América de los integrantes de la Armada y de la Comisión de Naturalistas Españoles, 1862-1866”, *Jarhbuch fur Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesselchaft Lateinamerikas*, n. 29 (1992): ps. 279-307.

“Los artículos de Rafael Castro y Ordóñez en ‘El Museo Universal’”, *Quipu* vol. 6, n. 1 (enero-abril 1989): ps. 109-118.

PACHECO DÍAZ, ANGÉLICA MARÍA. *Las plazas del Barrio del Almendral de la ciudad de Valparaíso, Patrimonio Mundial, y la importancia de sus atributos como aporte a la preservación de la identidad-es de la ciudad-puerto*. Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2015. Fecha de acceso: 23 de mayo de 2013. https://ciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/13712/TESIS_FINAL_ANGELICA_PACHECO.pdf?sequence=1&isAllowed=y

PÁEZ RÍOS, ELENA. *El Museo Universal, Madrid (1857-1869)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952.

PALINKAS, LAWRENCE A. “Psychosocial Issues in Long-Term Space Flight: Overview”, *Gravitational and Space Biology Bulletin*, vol. 14, n. 2 (June 2001): ps. 25-33.

PARIA SAINZ DE ROZAS, MARÍA, ELOY ARIAS CASTAÑÓN, MARÍA JOSÉ RUIZ Y MARÍA ELENA BARROSO VILLAR coords. *Comunicación, Historia y Sociedad: homenaje a Alfonso Braojos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.

PEÑATE RIVERO, JULIO. “Viajeros españoles por Europa en los años cuarenta del siglo XIX: tres formas de entender el relato de viaje”, *Revista de Literatura* vol. LXXVIII, n. 145 (2011): ps. 245-268.

PLUNKETT, JOHN. “Celebrity and Community: The Poetics of the *Carte de Visite*”, *Journal of Victorian Culture*, vol. 8, n. 1 (2003): ps. 55-79. Consultado el 13 de noviembre de 2015, doi: 10.3366/jvc.2003.8.1.55

POLS, ROBERT. *Understanding Old Photographs*. Witney: Robert Boyd Publications, 1995.

PORTER, ANDREW ed. *The Oxford History of the British Empire*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1999.

PRAIN B., MICHELLE.-

“La Iglesia de Saint Paul’s de Valparaíso, patrimonio tangible e intangible de la era victoriana”, *Archivium*, vol. 5, n. 6 (2004), ps. 174-189. Consultado el 19 de mayo de 2016. <https://docs.google.com/file/d/0B2bp8ygFxx8QMVhibUtleDVzLW8/edit>

“Presencia británica en el Valparaíso del siglo XIX: una aproximación al legado institucional y cultural de la colonia británica en Chile”, *Bicentenario, Revista de Historia de Chile y América*, vol. 6, n. 2 (2007): ps. 5-38.

PRIEGO, CARMEN ed. *Arquitectura y espacio urbano en el Madrid del siglo XIX*. Madrid: Fundación COAM, Museo de Historia de Madrid, 2009.

PUIG SAMPER, MIGUEL ÁNGEL.-

California a través de la lente de una expedición romántica. Madrid: Agencia Estatal del Boletín Oficial del Estado, 2011.

Crónica de una expedición romántica al Nuevo Mundo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988.

“Illustrators of the New World: The Image in the Spanish Scientific Expeditions of the Enlightenment”, *Culture and History Digital Journal*, vol. 1, n. 2, (2012): ps. 1-26. Consultado el 21 de mayo de 2015, doi: 10.3989/chdj.2012.m102

“La Comisión Científica del Pacífico en California”, *Cuadernos de la Escuela Diplomática*, n. 50 (2014): ps. 99-120.

“La organización de la expedición al Pacífico en 1862: un proyecto político-científico para articular el sistema colonial español”, *Quipu*, vol 3, n. 3 (1986): ps. 335-348.

“Románticos y nacionalistas: la Comisión Científica del Pacífico (1862-1866)”. En *La ciencia española en ultramar: actas de las primeras jornadas sobre España y las expediciones científicas en América y Filipinas*, A. Díez Torre, Tomás Mallo, Daniel Pacheco Fernández y Ángeles Alonso Flecha, coords, 334-361. Aranjuez (Madrid): Ediciones Doce Calles, 1991.

PUIG-SAMPER, MIGUEL ÁNGEL Y ANDRÉS GALERA. *La antropología española del siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983.

PUIG-SAMPER, MIGUEL ÁNGEL, Y JUAN F. PIMENTEL IGEA, ANDRÉS GALERA GÓMEZ ET AL. *La armonía natural: la naturaleza en la expedición marítima de Malaspina y Bustamente (1789-1794)*. Madrid: Real Jardín Botánico, Caja Madrid; Barcelona: Lunwerg Editores, S. A., 2001.

PUIG-SAMPER, MIGUEL ÁNGEL Y LEONCIO LÓPEZ-OCÓN. “Los resultados de la Comisión Científica del Pacífico (1862-1866)”. En MARIANO ESTEBAN PIÑEIRO, NICOLÁS GARCÍA TAPIA, LUIS ÁNGEL GONZÁLEZ ARROYO, MAURICIO JALÓN, FERNANDO MUÑOZ BOX E ISABEL VICENTE MAROTO, coords, *Estudios sobre la Historia de la Ciencia y de la Técnica II, IV Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, 598-613. [Valladolid?]: Junta de Castilla y León: 1988.

PUIG-SAMPER, MIGUEL ÁNGEL Y RAFAEL SAGREDO, “La Comisión Científica del Pacífico a través del lente y la crónica”. En RAFAEL SAGREDO BAEZA Y MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER eds. *Imágenes de la Comisión Científica del Pacífico en Chile*, 11-26. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S. A., 2007.

[QUESADA DE CAÑAVERAL Y JULIO PIEDROLA]. *Memorias del conde de Benalúa, duque de San Pedro de Galatino*. Madrid: Blass S. A., 1949.

RABB, JANE M.. ed. *Literature and Photography: Interactions (1840-1990)*. Albuquerque, The University of New México Press, 1995.

REILLY, JAMES M.. *Care and Identification of 19th Century Photographic Prints*. New York: Eastman Kodak Company, 1986.

REYERO; CARLOS.-

La pintura de historia en España: esplendor de un género en el siglo XIX. Madrid: Cátedra, 1989.

París y la crisis de la pintura española, 1779-1889: del Museo del Louvre a la Torre Eiffel. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1993.

“Pintores españoles del siglo XIX en la Escuela de Bellas Artes de París: entre el aprendizaje cosmopolita y el mérito curricular”, *Academia*, vol. 71, n. 1 (1991): ps. 379-395.

REYERO, CARLOS Y MIREIA FREIXA. *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1995.

RIBERA CARBÓ, EULALIA. “Imagen urbana, nación e identidad: una historia de cambios y permanencias en el siglo XIX mexicano”, *Boletín Americanista*, n. 56 (2006): ps. 203-215. Consultado el 30 de septiembre de 2015. <http://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/99431/160119>

RIVASPLATA VARILLAS, PAULA ERMILA. “La proto-arqueología en Perú en el siglo XIX”, *Temas Americanistas*, n. 24, (2010): ps. 63-106.

RODRÍGUEZ BECERRA, SALVADOR. “Reflexiones sobre la evolución del concepto de Folclore”. En *Congreso Nacional de Folclore, Fuenlabrada (Madrid): 15-17 de marzo de 2013*, 1-17. (artículo inédito).

RODRÍGUEZ FISCHER, ANA. “Los viajes de Pedro Antonio de Alarcón: teatros de la tragicomedia de una vida”, *Anuario de Estudios Filológicos*, n. XXXV (2012): ps. 181-199.

RODRÍGUEZ ROMERO, EVA J. “Jardines de papel: la teoría y la tratadística del jardín en España durante el siglo XIX”, *Asclepio*, vol. LI, n. 1 (1999): ps. 129-158.

RODRÍGUEZ ROMERO, EVA J. Y JOSÉ MANUEL PRIETO GONZÁLEZ. “Haciendo el jardín de las delicias: ficción y realidad en relación a los ámbitos de recreo público decimonónicos”, *Archivo Español del Arte*, n. 70 (1997): ps. 397-418.

RODRÍGUEZ VILLEGAS, HERNÁN. *Historia de la fotografía: fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Santiago de Chile: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2001.

ROJAS MIX, MIGUEL. *La imagen artística de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria, 1970.

ROJAS SOTOCONIL, ARAUCARIA. “Cuando me encarné en la güeya del verdadero sartén: rotos bandidos en la literatura chilena”, *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, vol. 16, n. 1 (2012): ps. 81-107.

ROMO SÁNCHEZ, MANUEL. “Emilio Chaigneau y Federico Lavoisier: fotógrafos y masones del siglo XIX”, *Archivo Masónico*, n. 5 (2005): ps. 14-16

ROSS-BRYANT, LYNN . “Sacred Sites: Nature and Nation in the US National Parks”, *Religion and American Culture*, vol 15, n. 1 (2005): ps. 31-62.

ROSENBLUM, NAOMI. *A World History of Photography*. New York, London, Paris: Abbeville Press Publishers, 1997.

ROSENZWEIG, ROY Y ELISABETH BLACKMAR. *The Park and the People: A History of Central Park*. Ithaca and London: Cornell University, 1992.

ROTHENBERG, MARC. “ ‘In Behalf of the Science of the Country’: The Smithsonian and the U. S. Navy in the North Pacific in the 1850s, *Pacific Science*, vol. 52, n. 4 (1998): ps. 301-307.

ROYAL MUSEUMS GREENWICH, “Science, Objectivity and Photography in the Nineteenth Century: Photographs from the Voyage of H. M. S. Challenger, 1872-1876”. Consultado el 8 de diciembre de 2015. <http://www.rmg.co.uk/discover/behind-the-scenes/blog/science-objectivity-and-photography-nineteenth-century-photographs>

RUGER CONZELMAN, ADRIENNE. *After the Hunt: The Art Collection of William B. Ruger*. Mechanicsburg: Stackpole Books, 2002.

RUDISILL, RICHARD. *The Mirror Image: The Influence of the Daguerreotype on American Society*. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1971.

RYAN, JAMES R. *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*. London: Reaktion Books, 1997.

SAGREDO BAEZA, RAFAEL Y MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER eds. *Imágenes de la Comisión Científica del Pacífico en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S. A., 2007.

SALAS ÁLVAREZ, JESÚS. “El *Viaje de España* del marqués de Valdeflores: un intento fallido de catalogación de los monumentos y antigüedades de España”, *SPAL*, n. 19 (2010): ps. 9-34. Consultado el 30 de mayo de 2015, doi: 10.12795/spal.2010.i19.01

SÁNCHEZ BRAVO, MARIANO. *Escuela Superior Naval “Comandante Rafael Morán Valverde”, sus principales momentos*. Guayaquil, Instituto de Historia Marítima “Calm. Carlos Monteverde Granados, 2009. Consultado el 17 de enero de 2017. <http://www.armada.mil.ec/wp-content/uploads/Books/ESSUNAA/files/assets/basic-html/page4.html>

SÁNCHEZ GARCÍA, RAQUEL. “La propiedad intelectual en la España contemporánea, 1847-1936”, *Hispania*, vol. 62, n. 212 (2002): ps. 993-1020.

SANCHO, JOSÉ. *El Palacio Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2004.

SANDWEISS, MARTHA A.-

Photography in nineteenth-century America. Fort Worth: Amon Carter Museum; New York: Harry H. Abrams Inc. Publishers, 1991.

Photography in Print: Photography and the American West. New Haven, London: Yale University Press, 2002.

Print the Legend: Photography and the American West. New Haven, Yale University Press, 2004.

SCHARF, AARON. *Art and Photography*. London: Penguin Books Ltd., 1986.

SCHLAER, ROBERT. *Sights Once Seen: Daguerreotyping Fremont's Last Expedition to the Rockies*. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 2000.

SCHMIDT-NOWARA, CHRISTOPHER. *The Conquest of History: Spanish Colonialism and National Histories in the Nineteenth Century*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2006.

SCHWARTZ, JOAN M. "The Geography Lesson: Photographs and the Construction of Imaginative Geographies", *Journal of Historical Geography*, vol. 22, n. 1 (1996): ps. 16-45.

SCHWARTZ, JOAN M Y JAMES R. RYAN, eds. *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*. London, New York: I. B. Tauris, 2003.

SEARS, JOHN F. *Sacred Places: American Tourist Attractions in the Nineteenth Century*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1989.

SELIGMAN, AIRTON. "Epoéia tropical: A saga dos espanhóis que cruzaram o Brasil há 140 anos e as fotos, agora descobertas", *Veja*, vol. 25, n. 32 (23 junho de 1999): ps. 62-63.

SEPKOSKI, DAVID. "Towards a 'Natural History of Data': Evolving Practices and Epistemologies of Data in Paleontology, 1800-2000", *Journal of the History of Biology*, n. 46 (2013): ps. 401-444. Consultado el 15 de febrero de 2016, doi: 10.1007/s10739-012-9336-6.

SEVILLA-BUITRAGO, ÁLVARO. "Central Park y la producción del espacio público: el uso de la ciudad y la regulación del comportamiento urbano en la historia", *EURE*, v. 40, n. 121 (septiembre 2014): ps. 55-74.

SHEETS-PYENSON, SUSAN. "Popular Science Periodicals in Paris and London: the Emergence of a Low Scientific Culture, 1820-1875", *Annals of Science*, n. 42 (1985): ps. 549-572.

SMITH, BERNARD.-

“European Vision and the South Pacific”, *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, vol. 13, ns. 1-2 (1950): ps. 65-100.

European Vision and the South Pacific. New Haven, London: Yale University Press, 1985.

Imagining the Pacific: In the Wake of Cook's Voyages. New Haven, London: Yale University Press, 1992.

SOLER, EMILIO Y NICOLÁS BAS MARTÍN, eds. *Placer e instrucción: viajes valencianos por el siglo XVIII*. Valencia: Universidad de Alicante, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, 2008.

SONTAG, SUSAN. *Sobre la fotografía*. Barcelona: EDHASA, 1981.

SOTOS SERRANO, CARMEN. *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1982.

SOUGEZ, MARIE-LOUP. *Historia de la fotografía en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1994.

SPURR, DAVID. *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration*. Durham, London: Duke University Press, 1993.

STAFFORD, BARBARA MARIA. *Artful Science: Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*. Cambridge, London: MIT Press, 1994.

STAFFORD, ROBERT A. “Scientific Exploration and Empire”. En *The Oxford History of the British Empire*, editado por ANDREW PORTER, 294-319. Oxford, New York: Oxford University Press, 1999.

STENDHAL [MARIE-HENRI BEYLE]. *Rojo y Negro*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 2005.

STENSTADVOLD, ERIK. “Mariano Castro de Gistau (d. 1856) and the Vogue for the Spanish Guitar in nineteenth century Britain”, *Nineteenth Century Music Review* (2017): ps. 1-21. Consultado el 27 de febrero de 2018, doi:10.1017/S1479409817000313

STRAZDES, DIANA. “‘Wilderness and its Waters’: A Professional Identity for the Hudson River School”, *Early American Studies*, vol. 7, n. 2 (Fall 2009): ps. 333-362.

STUART, JAN Y EVELYN S. RAWSKI. *Worshipping the Ancestors: Chinese Commemorative Portraits*. Washington D. C., Stanford: The Freer Gallery of Art, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution y Stanford University Press, 2001.

STULIK, DUSAN C. Y ART KAPLAN. *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes: Platinotype*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 2013. Fecha de acceso 29 de mayo de 2016, http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/atlas_platinotype.pdf

STÜTTGEN, MICHAELA. “Sobre la vida y obra de Alphons Stübel y Wilhelm Reiss”, en BANCO DE LA REPÚBLICA, BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO, *Tras las huellas: dos viajeros alemanes en tierras latinoamericanas*, Santa Fe de Bogotá: Banco de la República, S. PP.. Fecha de acceso 27 de enero de 2017. <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/historia/hue/hue2.htm>

SUÁREZ GARMENDIA, JOSÉ MANUEL. “Vistas fotográficas del Puente de Alcántara realizadas por Charles Clifford en 1860”, *Laboratorio de Arte*, n.10 (1997): ps. 337-354.

SUÁREZ LÓPEZ, JESÚS, FERNANDO ORNOSA FERNÁNDEZ, JOSÉ MANUEL PEDROSA (estudio preliminar). *Cancionero secreto de Asturias*, Gijón: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 2005.

SUNYER MARTIN, PERE. “La idea de la ciudad española en el siglo XIX; las ciudades españolas en la obra de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891)”. En CAPEL, H, J. M. LÓPEZ PIÑERO Y J. PARDO. *Ciencia e ideología en la ciudad*, vol. II, , 139-150. Valencia: Generalitat Valenciana, 1992.

TABLATE MIQUIS, JESÚS, MAGDALENA JEREZ GUERRERO, JOAQUÍN LLEDÓ AVILLEIRA Y ANA RIMBLAS, coords. *Expediciones Científicas españolas a América (siglo XVIII)*. Madrid: Álbum Letras Artes, 2002.

TEJEIRA DAVIS, EDUARDO. “El casco antiguo de Panamá”. En SPADAFORA GÁLVEZ, VANESSA Y EDUARDO TEJEIRA DAVIS, *El casco antiguo de Panamá*, 1-38. Panamá: Fabrika Ciudad, 2001.

THIRIEZ, RÉGINE. “Photography and Portraiture in Nineteenth-Century China”, *East Asian History*, ns. 17/18 (1999): ps. 75-102.

THOMAS, ANN, coord. *Beauty of Another Order: Photography in Science*, New Haven, London: Yale University Press, 1997.

THOMPSON, VICTORIA E. “Telling ‘Spatial’ Stories: Urban Space and Burgeois Identity in Early Nineteenth-Century Paris”, *The Journal of Modern History*, n. 75 (September 2003): ps. 523-556.

TORRÃO FILHO, AMILCAR. “Puro teatro: la ciudad luso-brasileña como espectáculo y anfiteatro de la civilización en la literatura de viaje”. En Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico, eds. *XVIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre 2010) = XVIII Simposi de la SELGYC (Alacant 9-11 setembre de 2010)*. *Literatura i espectacle = Literatura y espectáculo*, 587-595. Alacant, Universitat d' Alacant, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2012.

TRESCH, JOHN. "The Daguerreotype's First Frame: François Arago's Moral Economy of Instrument", *Studies in History and Philosophy of Science*, n. 38 (2007): ps. 445-476. Consultado el 29 de febrero de 2015. Doi: 10.1016/j.shpsa.2007.03.003

TRUJILLO BRETÓN, JORGE ALBERTO coords. *Voces y memoria del olvido: historia, marginalidad y delito en América Latina*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2014.

TURAZZI, MARIA INEZ. "A Viagem do Oriental-Hydrographe (1839-1840) e a Introdução da Daguerreotipia no Brasil", *Acervo*, vol. 23, n. 1 (2010): ps. 45-62.

URBINA, MARÍA. "Los ranchos de Valparaíso en el siglo XIX: aproximaciones al estudio sobre una vivienda popular urbana", *Revista Notas Históricas y Geográficas*, n. 12 (2001): ps. 225-242. Consultado el 26 de mayo de 2016. https://www.academia.edu/9484886/_Los_ranchos_de_Valpara%C3%ADso_en_el_siglo_XIX._Aproximaciones_al_estudio_sobre_una_vivienda_popular_urbana_.Revista_Notas_Hist%C3%B3ricas_y_Geogr%C3%A1ficas_No_12_pp._225-242_Valpara%C3%ADso_2001

URBINA CARRASCO, XIMENA. "Vendedores ambulantes, comerciantes de 'puestos', mendigos y otros tipos populares de Valparaíso en el siglo XIX", *Archivium* v. III, n. 4 (2002): ps. 45-61. Consultado el 24 de mayo de 2015. <https://docs.google.com/file/d/0B2bp8ygFxx8QQmVCUnMydDctcGs/edit>

URÍA, JORGE. "Lugares comunes para los ciudadanos: breves apuntes sobre el jardín español del siglo XIX", *Pandora, revue d' etudes hispaniques*, v. 1 (2001): ps. 245-266.

URZÚA DUARTE, MARCELO. *Fragmentos de mar: Valparaíso, puerto de naufragios*. Valparaíso: Editorial Puerto Alegre, 2010.

VAN AKEN, MARK. *Pan-hispanism: Its Origin and Development to 1866*. Berkeley: University of California Press, 1959.

VARAS IBÁÑEZ, IGNACIO G. “La representación del monumento en el siglo XIX: tiempo, lugar y memoria ante las transformaciones de la representación gráfica de la imagen monumental”, *Papeles del Partal*, n. 3 (noviembre 2006): ps. 49-69. Consultado el 30 de septiembre de 2015. <http://repositorio.bib.upct.es/dspace/bitstream/10317/2753/1/rms.pdf>

VAREY, SIMON , RAFAEL CHABRÁN Y DORA B. WEINER eds. *Searching for the Secrets of Nature: The Life and Works of Dr. Francisco Hernández*. Stanford: Stanford University Press, 2002.

VARIOS.-

Diccionario Biográfico de Ecuador. Fecha de acceso: 20 de enero de 2017. <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo3/c11.htm>

El Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares: Historia y Arquitectura. Madrid, Asociación para la Recuperación del Palacio Arzobispal de Alcalá, Institución de Estudios Complutenses, 2014.

Estudios sobre la Historia de la Ciencia y de la Técnica: IV Congreso de la Sociedad Española de la Ciencias y de las Técnicas, Valladolid 22-27 de septiembre de 1986. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1988.

Guía de bienes culturales del Ecuador. Quito: Instituto Nacional del Patrimonio Cultural, 2011.

Panamá a través de la fotografía, 1860-2013. Madrid: Fundación Mapfre, Taurus, 2014.

Un legado del siglo XIX, fotografía patrimonial ecuatoriana. Quito: Instituto Nacional del Patrimonio Cultural, 2014.

Ceuta y la Guerra de África de 1859-1860, XII Jornadas de la Historia de Ceuta. Ceuta: Instituto de Estudios Ceutíes, 2009.

VEGA, JESUSA. “Del espectáculo de la ciencia a la práctica artística cortesana: apuntes sobre la fortuna de la fotografía en España”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 68, n. 2 (julio-diciembre, 2013): ps. 359-383.

VELA-RUIZ P., ALONSO. “Iniciativas para abastecer de agua a Valparaíso, 1847-1901”, *Revista Archivum*, vol. 5, n. 6 (2004): ps. 214-224. Consultado el 17 de mayo de 2016. <https://docs.google.com/file/d/0B2bp8ygFxx8QdFVNcjloNXUwVzg/edit>

VERNE, JULIO. *De la tierra a la luna*. Madrid: RBA, 2014.

VICENTE RABANAQUE, MARÍA TERESA, VIRGINIA SANTAMARINA CAMPOS, BEATRIZ SANTAMARINA CAMPOS, Y PILAR ROIG PICAZO. “Del artista al restaurador: la construcción del espacio de la restauración como disciplina”, *Arché, Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV*, n. 3 (2008): ps. 57-64.

VIDAL GALACHE, FLORENTINA. “¿Qué hacemos con los pobres? El origen el Asilo de San Bernardino (1834)”, *Espacio, Tiempo y Forma*, vol. V, n. V (1992): ps. 305-316.

VIFIAN LÓPEZ, DANIEL. “Estatua conmemorativa a Cristóbal Colón (1852-1860): ciencia y religión, hermanas civilizadoras”, *Revista Kaypunku*, vol. 2, n. 1 (2015), ps. 75-117. Consultado el 22 de noviembre de 2016. www.kaypunku.com

VILAR, JUAN B. “España en la Europa de los nacionalismos: entre pequeña nación y potencia media (1834-1874)”. En JUAN CARLOS PEREIRA coord., *La política exterior de España (1800-2003)*, 401-420. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 2003.

VIZCARRA, CATALINA. “Guano, compromisos creíbles y el pago de la deuda peruana del siglo XIX”, *Economía*, vol. 34, n. 67 (2011): ps. 9-39.

WATTENMAKER, RICHARD J., DEDALO CARASSO, BOUDEWIJN BAKKER, BOB HAAK. *Opkomst en bloei van het Noordnederlandse stadsgezicht in de 17de eeuw/ The*

Dutch Cityscape in the 17th Century and its Sources. Amsterdam: Amsterdams Historisch Museum; Toronto: Art Gallery of Ontario, 1977.

WHITFIELD, PETER. *Travel, A Literary History*. Oxford: The Bodleian Library, 2011.

WOOD, R. DEREK. “The Voyage of Captain Lucas and the Daguerreotype to Sydney”, *Journal de la Société des océanistes*, vol. 102, n. 1 (1996): ps. 113-118.

WOODS, DAVID J. *El bombardeo del paraíso*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2013.

WORSWICK, CLARK Y JONATHAN SPENCE. *Imperial China: Photographs 1850-1912*. New York: Pennwick/ Crown Books, 1978.

WUE, ROBERTA, JOANNA WALEY-COHEN, EDWIN K. LAI Y VISHAKHA N. DESAI. *Picturing Hong Kong: Photography, 1855-1910*. New York, Hong Kong: Asia Society, Hong Kong Arts Centre, 1997.

YEYES ANDRÉS, JUAN ANTONIO ed y coord. *Una imagen para la memoria, la “carte de visite”*: Colección de Pedro Antonio de Alarcón. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2011.

ZAMORA R., MARCELO. “Polvorín central de Valparaíso 1807-1809, Loma de Elías/ Cerro Cárcel”, *Archivium*, vol. 4, n. 5 (2003): ps. 101-118. Consultado el 19 de mayo de 2016. <https://docs.google.com/file/d/0B2bp8ygFxx8QMW5CU29wUFpfeUU/edit>

ZELLER, BOB. *The Blue and Gray in Back and White: A History of Civil War Photography*. Westport: Greenwood Publishing Group Inc, 2005.

ZOLA, ÉMILE. *La jauría*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2007.

Páginas web y blogs

Albedomedia, <https://www.albedomedia.com/cultura/historiografia/el-duque-de-sesto-mecenas-de-la-fotografia/>

Biblioteca Nacional de España,
<http://www.bne.es/es/Colecciones/Fotografia/Historia/>

Cuaderno de Sofonisba, <http://cuadernosofonisba.blogspot.com.es/2017/05/rafael-castro-ordonez-fotografo.html>

FIND A GRAVE, Holy Cross Cemetery. Consultado el 18 de diciembre de 2015.
<http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GSln=mayor&GSiman=1&GScid=8038&GRid=105442486&>

LUMINOUS LINT: PHOTOGRAPHY, HISTORY, EVOLUTION AND ANALYSIS.
http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Paul_Champion/A/

Sacramental de San Justo, <http://www.sacramentaldesanjusto.com/>

Web de las bibliotecas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Fecha de acceso, 17 de septiembre de 2018. <http://bibliotecas.csic.es/catalogos>

Web del Pacífico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. “Las colecciones”. Fecha de acceso, 19 de junio de 2015,
http://www.pacifico.csic.es/5/t_print.htm

Web de la Real Academia de la Historia, “Rafael Castro Ordóñez”. Consultado el 8 de agosto de 2018, <http://dbe.rah.es/biografias/27290/rafael-castro-ordonez>

Índice general

Volumen I. Textos

Dedicatoria: 3

Agradecimientos: 4-7

Introducción: 9-25

Capítulo 1, *Rafael Castro, biografía de un artista:* 26-70

Capítulo 2, *La organización de la Expedición Científica del Pacífico:* 71-116

Capítulo 3, *La expedición y sus antecedentes:* 117-194

Capítulo 4, *Colodiones húmedos y papeles albuminados: las colecciones:* 195-238

Capítulo 5.1, *Travesía a América:* 239-245

Capítulo 5.2, *Brasil:* 246-313

Capítulo 5.3, *Uruguay:* 314-335

Capítulo 5.4, *Argentina:* 336-358

Capítulo 5.5, *Estrecho de Magallanes, Islas Malvinas y Cabo de Hornos:* 359-386

Capítulo 5.6, *Chile:* 387-480

Capítulo 5.7, *Perú:* 481-514

Capítulo 5.8, *Ecuador:* 515-544

Capítulo 5.9, *Panamá:* 545-575

Capítulo 5.10, *California:* 576-647

Capítulo 6, *La disolución de la comisión científica y la visita de Rafael Castro a las Islas de Chíncha:* 648-680

Capítulo 7, *Impresiones de un viaje por los Estados Unidos:* 681-714

Capítulo 8, *Muerte de Rafael Castro y Exposición del Pacífico en el Jardín Botánico de Madrid:* 715-772

Conclusiones: 773-780

Lista de símbolos, abreviaturas y siglas más utilizados: 781-782

Volumen II. Imágenes

Relación de imágenes: 2- 55

Imágenes

Capítulo 1, *Rafael Castro, biografía de un artista: 57-72*

Capítulo 2, *La organización de la Expedición Científica del Pacífico: 73-82*

Capítulo 3, *La expedición y sus antecedentes: 83-162*

Capítulo 4, *Colodiones húmedos y papeles albuminados: las colecciones: 163-170*

Capítulo 5.2, *Brasil: 171-204*

Capítulo 5.3, *Uruguay: 205-224*

Capítulo 5.4, *Argentina: 225-243*

Capítulo 5.5, *Estrecho de Magallanes, Islas Malvinas y Cabo de Hornos: 244-251*

Capítulo 5.6, *Chile: 252-300*

Capítulo 5.7, *Perú: 301-305*

Capítulo 5.8, *Ecuador: 306-322*

Capítulo 5.9, *Panamá: 323-336*

Capítulo 5.10, *California: 337-383*

Capítulo 6, *La disolución de la comisión científica y la visita de Rafael Castro a las Islas de Chincha: 384-397*

Capítulo 7, *Impresiones de un viaje por los Estados Unidos: 398-408*

Capítulo 8, *Muerte de Rafael Castro y Exposición del Pacífico en el Jardín Botánico de Madrid: 409-418*

*Fe de erratas:

Textos: 419-421

Imágenes: 422-426

Volumen III. Tablas, apéndices, bibliografía e índice general

Tablas: (sin paginar)

Tabla 1, *Imágenes con sello de Emilio Chaigneau:* s.p.

Tabla 2, *Imágenes con sello de otros estudios comerciales:* s.p.

Tabla 3, *Imágenes atribuidas a Emilio Chaigneau en base a características técnicas (Ellis et al):* s.p.

Tabla 4, *Fotografías con etiqueta:* s.p.

Tabla 5, *Serie de las Quebradas:* s.p.

Tabla 6, *Fotografías con número de referencia “76XX”:* s.p.

Tabla 7, *Serie de imágenes atribuibles a Emilio Chaigneau (formato, caligrafía):* s.p.

Tabla 8, *Fotografías atribuibles a la Sociedad Fotográfica de Lima:* s.p.

Tabla 9, *Imágenes de Eugenio Maunoury en las colecciones de la Expedición del Pacífico:* s.p.

Tabla 10, *Colección de ranchos:* s.p.

Tabla 11, *Indígenas no fotografiados por Rafael Castro:* s.p.

Tabla 12, *Imágenes de Copiapó:* s.p.

Tablas serie 13, *Imágenes procedentes de estudios locales (conclusiones):*

Tabla 13. 1, *Imágenes con sello de estudios comerciales (varios):* s.p.

Tabla 13.2, *Imágenes con sello de Emilio Chaigneau:* s.p.

Tabla 13.3, *Imágenes con firma de Emilio Chaigneau:* s.p.

Tabla 13.4, *Imágenes atribuidas a Emilio Chaigneau en base a características técnicas (Ellis et al):* s.p.

Tabla 13.5, *Imágenes atribuibles a Emilio Chaigneau en base a la presencia de etiquetas de técnica en placas:* s.p.

Tabla 13.6, *Imágenes atribuibles en base a características técnicas (presentación del positivo):* s.p.

Tabla 13.7, *Imágenes atribuibles a Emilio Chaigneau en base a similitud del estudio:* s.p.

Tabla 13.8, *Imágenes atribuibles a Emilio Chaigneau en base a la cronología*: s.p.

Tabla 13.9, *Imágenes de la Sociedad Fotográfica de Lima*: s.p.

Tabla 13.10, *Imágenes atribuibles a la Sociedad Fotográfica de Lima* (formato y medidas): s.p.

Tabla 13.11, *Imágenes atribuibles a la Sociedad Fotográfica de Lima/ Eugenio Maunoury, álbum BNF*: s.p.

Tabla 13.12, *Imágenes atribuibles a otros fotógrafos locales por ausencia de negativo y estilo diferenciado*: s.p.

Apéndices

Apéndice 1.1.1, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 55-1/5. “Matrícula correspondiente al curso de 1848 a 1849”: 31-33

Apéndice 1.1.2, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 55-1/5. ESQUIVEL, ANTONIO MARÍA: “Lista de los discípulos de la clase de anatomía que han concluido el curso con asistencia y aplicación y han sido examinados de anatomía pictórica en el curso de 1849 a 1850”: 34-36

Apéndice 1.1.3, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 80-4/5. “Lista nominal de los discípulos de los estudios mayores de esta Real Academia que se han matriculado para el curso del año de 1850 al [18]51 pagando los derechos de la misma según Real Orden de 9 [?] de septiembre de dicho año 1850”: 37-38

Apéndice 1.1.4, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABBAASF), carpeta 80-5/5. “Lista de los discípulos que han asistido a la clase del antiguo y yeso por la noche en el mes de octubre de 1852”: 39

Apéndice 1.2.1, Archivo de Villa (AVM), rollo 411/90. “Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de enero de 1854”: 40

Apéndice 1.2.2. Archivo de Villa (AVM), rollo 415/90. “Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1º de enero de 1856”: 41

Apéndice 2.1. Archivo del Museo Naval (AMN), signatura AMN 1530.005, PRIMERA SECRETARÍA DE ESTADO, DIRECCIÓN POLÍTICA a Luis Hernández Pinzón, Instrucciones de la Expedición, conducta política, 9 de abril de 1863: 42-44

Apéndice 2.2. Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 14717. MARQUÉS DE LA VEGA DE ARMIJO [ANTONIO AGUILAR Y CORREA], “R.O. Nombramiento de Rafael Castro y Ordóñez como fotógrafo y dibujante de la Comisión Científica del Pacífico [28 de junio de 1862]”: 45-46

Apéndice 2.3. Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6515. [PATRICIO MARÍA PAZ Y MEMBIELA Y MARIANO DE LA PAZ GRAELLS]: “Inventario de objetos de la Comisión Científica del Pacífico almacenados en el Museo de Ciencias Naturales con fecha noviembre de 1866 ratificado por el presidente de la comisión receptora que los pone a disposición de Marcos Jiménez de la Espada y Francisco de Paula Martínez y Sáez encargados de escribir la historia del viaje”, 14 de noviembre de 1866 a 29 de noviembre de 1866: 47-51

Apéndice 5.6.1. MARCOS JIMÉNEZ DE LA ESPADA, [Contestación a Castro y Ordóñez], *La Voz de Chile, Diario de la tarde*, 14 de enero de 1864, 2, en LEONCIO LÓPEZ-OCÓN, CARMELA PÉREZ-MONTES eds, *Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898): tras la senda de un explorador* (Madrid: CSIC: 2000), 197-200: 52-55

Apéndice 5.6.2. RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, “Carta al Sr. D. Marcos Jiménez de la Espada”, *La Patria*, 22 de enero de 1864, 2, en LEONCIO LÓPEZ-OCÓN, CARMELA PÉREZ-MONTES eds, *Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898): tras la senda de un explorador* (Madrid: CSIC: 2000), 201: 56

Apéndice 8.1. AMNCN, signatura ACN0040/718. MARQUÉS DE LA VEGA DE ARMIJO [ANTONIO AGUILAR Y CORREA] sobre la propiedad de los negativos y el lugar del fotógrafo Rafael Castro y Ordóñez, 8 de julio de 1865: 57-58

Apéndice 8.2, AGA, legajo 14717. RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ. “Instancia de en la que protesta por la privación de los derechos de propiedad sobre sus imágenes, de un sueldo por sus trabajos una vez de regreso en España, de la recompensa que les fue prometida antes de su partida, de un lugar para poder continuar con sus labores”, 2 de agosto de 1865: 59-63

Apéndice 8.3, ANÓNIMO, “Noticias de la noche”, *Las Noticias*, 10 de diciembre de 1865: 64

Bibliografía:

Fuentes primarias: 66-102

Fuentes secundarias: 103-150

Índice general:

Volumen I, *Textos*: 151

Volumen II, *Imágenes*: 152

Volumen III, *Tablas, apéndices, bibliografía e índice general*: 153-156