

SEVILLA.
OBJETIVO FOTOGRÁFICO DE
EMILIO BEAUCHY
/1847-1928/

SEVILLA.
OBJETIVO FOTOGRÁFICO DE
EMILIO BEAUCHY
/1847-1928/

SEVILLA. OBJETIVO FOTOGRÁFICO DE EMILIO BEAUCHY /1847-1028/

25 de octubre / 25 de noviembre, 2018. Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)

Sala Polivalente Ángel de la Hoz. Villaflorida. Calle Magallanes, 30. 39007 Santander (Cantabria)

ORGANIZA

Centro de Documentación
de la Imagen de Santander (CDIS)

CDIS

Manuela Alonso Laza
Coordinadora

Proyecto de investigación

«Identidad y construcción cultural de Andalucía:
arte y turismo (1839-1939)»
Ministerio de Economía y Competitividad

Universidad de Sevilla

Luis Méndez Rodríguez
Director del Proyecto de Investigación
«Identidad y construcción cultural de
Andalucía: arte y turismo (1839-1939)»
(HAR2016-79758-P). Ministerio de
Economía y Competitividad

EXPOSICIÓN

Comisariado

Luis Méndez Rodríguez
Rocío Plaza Orellana

Diseño expositivo

Raúl Hevia

Coordinación técnica

Guiomar Lavin Gomez
Manuel Zapata Vázquez

Catalogación obras CDIS

Cristina Maza Diego

Supervisión técnica

María Valdeolivas Abad

CATÁLOGO

Textos

Luis Méndez Rodríguez
Manuela Alonso Laza
Ángel Justo Esteban
Manuel Rodríguez Díaz
Rocío Plaza Orellana
María de las Mercedes Núñez Garruta
Manuel Zapata Vázquez

Documentación

María de las Mercedes Núñez Garruta
Manuel Zapata Vázquez

Coordinación editorial

Manuel Zapata Vázquez

Diseño gráfico

Estudio Manuel Ortiz

Maquetación y tratamiento digital

Antonio Álvarez Bezar

Impresión y encuadernación

Editorial Universidad de Sevilla

La obra ha sido revisada por pares.
Este trabajo se inscribe en el marco del
Proyecto de Investigación «Identidad y
construcción cultural de Andalucía: arte y
turismo (1839-1939)» (HAR2016-79758-P).
Ministerio de Economía y Competitividad.

© de la presente edición,
Universidad de Sevilla.

© de los textos, los autores.

© de las imágenes, las instituciones
y los coleccionistas

ISBN: 978-84-472-2845-4

Depósito legal: SE-1986-2018

COLABORADORES

Familia Beauchy
Biblioteca Nacional de España
Biblioteca Nacional de Francia
Patronato de la Alhambra y Generalife
Museo de la Universidad de Navarra
Museo Sorolla
SGI Fototeca del Laboratorio de Arte.
Universidad de Sevilla
Colección Biblioteca Municipal
de Santander
Colección José Antonio Torcida
Colección Carlos Teixidor
Editorial Universidad de Sevilla

AGRADECIMIENTOS

Carlos Teixidor, Elena Hormigo,
Familia Beauchy, Francisco Cerrejón,
Inmaculada Molina, José Antonio Torcida,
Luis Martínez Montiel, Luis Sazatornil,
Marcos Fernández, María Alcaide,
María de los Santos García Felguera,
Rafael Levenfeld



Centro de
Documentación
de la Imagen
de Santander



Patronato de la Alhambra y Generalife
CONSEJERÍA DE CULTURA



Museo
Universidad
de Navarra

MUSEO SOROLLA



EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sumario

Emilio Beauchy y Sevilla: La consolidación de la imagen urbana y social de una ciudad	7
<i>Luis Méndez Rodríguez</i>	
De Sevilla a Santander: Fotografías de Emilio Beauchy (1847-1928) en el CDIS	33
<i>Manuela Alonso Laza</i>	
La caída del cimborrio de la catedral de Sevilla en 1888: Una mirada desde la fotografía.....	39
<i>Ángel Justo Estebananz</i>	
Los Beauchy y la corte sevillana de los duques de Montpensier	49
<i>Manuel Rodríguez Díaz</i>	
Los cafés cantantes de Sevilla y las imágenes fotográficas de Emilio Beauchy.....	57
<i>Rocío Plaza Orellana</i>	
VISTAS: LA SEVILLA DE BEAUCHY	75
FIESTAS Y TIPOS POPULARES	171
LA REPRODUCCION DE OBRAS DE ARTE	225
Relación de obras expuestas	237



Emilio Beauchy y Sevilla:

La consolidación de la imagen urbana y social de una ciudad

Los Beauchy constituyen una saga característica de fotógrafos del siglo XIX, pues a su procedencia francesa añaden la característica de legar el oficio de abuelos a nietos. Tres generaciones de fotógrafos que pasan del iniciador de la saga Julio Beauchy Perou a Emilio Beauchy Cano, y de éste concluye en Julio Beauchy García. Esta dinastía de fotógrafos protagoniza la fotografía de Sevilla en la segunda mitad del siglo XIX y del primer tercio del XX¹.

Una saga de comerciantes y fotógrafos

La historia se inicia en 1839 cuando llega a la capital hispalense procedente de Francia, Jules Beauchy Perou (c. 1815-c.1889). Este comerciante y fotógrafo francés había nacido en Esquennoy en la Picardie francesa, a 90 kilómetros de París, y hacia 1839 llegó a Sevilla, donde

abrió un bazar en la calle Sierpes, en el número 102, una de las zonas comerciales más importantes por entonces en Sevilla, donde comercializaría un conjunto heterogéneo de productos vinculados con las Bellas Artes, desde marcos, espejos biselados, de los que llegó a montar una fábrica y almacén siendo el primero en introducirlos, hasta litografías, artículos de dibujo, papeles, tintas o perfumes, que coincide con un cambio de mentalidad e intereses en la época isabelina al modificar y enriquecer la decoración de los interiores domésticos, en consonancia con la introducción de las modas francesas, en las que Beauchy debió ser su principal referente en la ciudad. En este negocio se ofrecían además las últimas novedades parisinas, con unos productos de marcas comerciales francesas que en ocasiones sólo se podían obtener en Madrid, Barcelona o Sevilla, teniendo la exclusividad Beauchy en la ciudad. Así, en 1862 vendía las magníficas plumas de Humboldt, inventadas por J. Alexandre ese mismo año en Bruselas, y se anunciaba en

1. FONTANELLA, L. y GARCÍA FELGUERA, M. S. *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla, Focus, 1994.



Figs. 1 y 2. Julio Beauchy Perou.
Retrato. Carta de visita. Colección
Familia Beauchy.

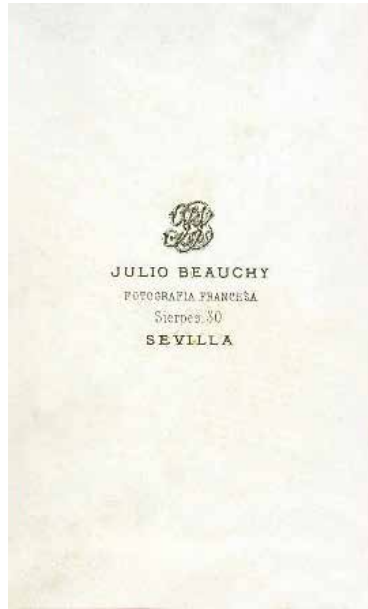
periódicos de todo el país, por lo que constituía una de las grandes referencias en la comercialización de productos de lujo en la ciudad². También comercializaba las navajas de afeitar dobles inventadas por el mismo J. Alexandre, tal y como aparecen en diferentes anuncios en los periódicos de esta década. Asentado en la ciudad, se casaría con la sevillana María del Rosario Cano Cervantes. El matrimonio tuvo seis hijos, Julio, Emilio, Melania, Matilde, María del Rosario y Julia, cuyos hijos comenzarían a trabajar pronto en el negocio familiar. Precisamente en la partida de bautismo de su hija Matilde, llamada así en honor de la abuela paterna, firma como Julio Honorato Beauchy, natural de Esqui-

noy, Francia, indicando que es hijo de Honorato Beauchy y de Melania Peron³.

Se ha citado tradicionalmente que su comercio de la calle Sierpes 102 sufrió un incendio y que fue entonces cuando Jules Beauchy amplió la visión comercial de su próspera Fábrica de espejos y marcos dorados, introduciendo en este local un estudio de fotografía a comienzos de la década de 1850, dedicándose al retrato de la burguesía, en un momento de plena expansión de las tarjetas de visita. En este sentido, en 1853 se publicitaba indistintamente su negocio como comercio y gabinete fotográfico, bajo el nombre de *Fotografía francesa* hasta 1868 y, años más adelante, como *Lep-*

2. *La Discusión*. 13 de junio de 1862, p. 4.

3. Archivo Histórico Municipal de Sevilla. Nacimientos. 1850.



Figs. 3 y 4. Julio Beauchy Perou.
Retrato. Carta de visita. Colección
Familia Beauchy.

tografía francesa, trabajando fundamentalmente los retratos, las cartas de visitas con distintos procedimientos fotográficos primitivos, fundamentalmente al colodión⁴. Un estudio en el que darían sus primeros pasos fotógrafos como José Pavón Gómez, formándose con Julio, para posteriormente abrir su primer gabinete en 1866 en la calle Murillo 6, donde destacaría por sus retratos en tarjeta de visita. Desde sus inicios, Julio Beauchy pondrá al alcance del público la venta de vistas de monumentos y colecciones de retratos, así como de material fotográfico. Este avezado comerciante percibirá rápidamente la posibilidad de negocio que se abre con el coleccionismo incipiente de fotografías por parte de

las principales familias sevillanas y de los extranjeros que llegaban a la ciudad.

El local de Julio Beauchy alcanzó un importante renombre entre la aristocracia y burguesía sevillana al introducir las novedades y modas internacionales, sobre todo francesas, en la ciudad. Así, no es extraño que los encargos viniesen de las principales fortunas, quienes acuden al francés para decorar sus casas y palacios, como hizo el duque de Montpensier al adquirir los papeles pintados tan de moda para decorar los interiores domésticos a mediados del siglo.

En la década de 1860 trasladó su negocio a otro número en la misma calle Sierpes, concretamente al n° 30, donde ya

4. YÁÑEZ POLO, M. A. *Historia de la Fotografía documental en Sevilla*. Sevilla, ABC, 2002, p. 70. Como estrategia comercial, en 1863 Luis Masson reivindicaba sus orígenes franceses y anunciaba su establecimiento fotográfico como Fotografía parisiense.

firma sus fotografías con su nombre castellanizado de Julio Beauchy, tal como aparece en los numerosos retratos que realizó con los que se ganó el reconocimiento en la ciudad, firmados en el reverso con su nombre y el de la casa «Fotografía francesa», una marca comercial que continuarán sus descendientes⁵. En este local vendía no sólo objetos relacionados con la Bellas Artes, sino también con el negocio de la fotografía que comienza a difundirse, incluyendo por ejemplo además de cartulinas, papeles y álbumes, las nuevas novedades como el papel leptográfico que Laurent presentó en 1866 en la Société Française de Photographie, y con el que parece que mantuvo una cierta relación comercial⁶.

En la década de los setenta, se asoció comercialmente con uno de los fotógrafos más renombrados de la ciudad Antonio Rodríguez Téllez, firmando entre 1874 y 1879 sus fotografías con el nombre de «Beauchy y Rodríguez», y comercializando sus imágenes bajo el registro comercial de «Fotografía Universal», indicando los establecimientos comerciales de Sierpes, 16 y san Acasio, 2. Juntos consiguieron una gran reputación, retratando a las clases más acomodadas. En el reverso de muchas de sus elegantes cartas de visita se incluía a modo de prestigio profesional que era retratista de la real Casa de Isabel II, así como las distinciones en la exposición de Sevilla y en la Exposición Bético-Extremeña celebrada en el Alcázar en 1874, lo que



ponía de manifiesto el reconocimiento profesional de estos fotógrafos⁷. Un prestigio que se afianzó entre la clientela de las clases altas a las que fotografiaron. Si hubiese que señalar alguno de los retratos que realizaron destacaría la carta de visita de la malograda reina María de las Mercedes. La excelencia que ambos lograron les convirtió en retratistas de referencia como pone de manifiesto la noticia que salió en la prensa de la época. Así, en la publicación de *Cádiz. Artes, letras y ciencias*, que dirigía doña Patrocinio de Biedma, se indica que ante la petición de imágenes de su directora se había confiado en Beauchy y Rodríguez para distribuir sus retratos, incluso antes que a los propios fo-

5. En el diario *El Porvenir* de 30 de julio de 1867 se anuncia el negocio de fotografía y leptografía francesa en este número de la calle.

6. YÁÑEZ POLO, M. A. «Jean Laurent y Sevilla. Estado actual de la cuestión». *La Andalucía del siglo XIX en las Fotografías de J. Laurent y Cía*. Almería, 1998, p. 171.

7. PEREIRAS HURTADO, E. y HOLGADO BRENES, J. M. *Andalucía en Blanco y Negro*. Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 52.



Figs. 6 y 7. Julio Beauchy Perou y Antonio Rodríguez. Retrato de Louis Roux. Carta de visita (reverso) 1878. Julio Beauchy Perou y Antonio Rodríguez. Retrato de María de las Mercedes. Carta de visita. Colección Familia Beauchy. Colección Familia Beauchy.

tógrafos gaditanos: «de las Américas del Norte y Sur nos piden retratos de nuestra Directora: podemos anunciar a los que desean adquirir fotografías de la Sra. de Biedma, que han sido autorizados para su venta los señores Beauchy y Rodríguez, Sierpes, 16, Sevilla, y que en breve lo serán algunos otros fotógrafos de Cádiz»⁸. Posteriormente, Antonio Rodríguez seguiría su trayectoria anunciándose como fotógrafo de los Reyes de España y de los duques de Montpensier, señalando que había viajado al extranjero y que había traído todo tipo de nuevos aparatos y mobiliario que convirtieron su establecimiento en Sierpes, en uno de los gabinetes más reputados.

Julio Beauchy sobresalía por sus excelentes retratos de la aristocracia y alta burguesía, que alternó con otros de personas del espectáculo musical, teatral y circense, tan habituales en la demanda del público de colecciones de retratos, y en la que no faltarían tampoco los retratos de difuntos⁹. No obstante, también realizó una colección de vistas de Sevilla, de un tamaño algo mayor que una postal, en colaboración con su compatriota Monney, centrados tanto en la arquitectura como en los tipos populares andaluces e hispalenses¹⁰. Tanto sus retratos como sus vistas de Sevilla tomadas sobre negativos al colodión y positivados a la albúmina, eran vendidos directamente en su establecimiento

8. Cádiz. N.º 28. 10 de febrero de 1878.

9. YÁÑEZ POLO, M. A. *Historia de la Fotografía documental en Sevilla*. Sevilla, ABC, 2002, p. 70

10. Se anunciaba en *El Porvenir* de 30 de julio de 1867. YÁÑEZ POLO, M. A. op cit. p. 97.

en el centro urbano, por la que pasaban a diario muchos de los viajeros y turistas seducidos por el encanto de la ciudad. Por otra parte, fue uno de los primeros en tomar fotografías de las fiestas y celebraciones familiares y sociales de las clases más acomodadas, en las que es pionero en alejarse del atrezzo de las tarjetas de visita para acercarse a la intimidad cotidiana de las familias burguesas y aristocráticas, ofreciendo un documento auténtico y verídico, siendo uno de los primeros en hacerlo con un estilo más personal¹¹. Hacia 1875 Jules Beauchy Perou se convirtió en uno de los referentes de la fotografía en la ciudad, junto a Sierra Payba y Pedro Sebastián Vila, siendo su obra conocida en España. Su colección de vistas se centró fundamentalmente en Sevilla, aunque también incluyó vistas panorámicas y monumentos de otras ciudades andaluzas por las que viajó. Por otra parte, también sacó su cámara a la calle para inmortalizar acontecimientos sociales celebrados en domicilios privados por la alta sociedad sevillana, como se observa en su álbum de la casa de recreo del Marqués de la Grañina (10x6 cms) tomada en 1855¹².

Junto con Rodríguez, también fotografiaron en 1874 el cuadro de Murillo del san Antonio de Padua de la Catedral de Sevilla, una vez que se colocó nuevamente en la capilla del Bautismo, tras la recuperación en Nueva York del fragmento

sustraído y la restauración que llevo a cabo Salvador Martínez Cubells. Así, aparecía en un anuncio en *El Porvenir*, donde se indicaba la «magnífica reproducción de dicho cuadro hecha en fotografía por los Sres. Beauchy y Rodríguez, después de ser robada su figura principal. Se halla de venta en la librería de Baldaraque, Gallegos 5 y 7»¹³. Las fotografías de obras de arte constituían en Sevilla un negocio. La mayor parte de los fotógrafos que pasaron o se afincaron en la ciudad reprodujeron obras de arte, como Leygonier, Clifford, Morse, Laurent, Masson o Reynoso, entre otros. Por ejemplo, en 1866 José Tristán realizó cartas de visita de los principales artistas sevillanos como «recuerdos de grandes pintores». Ese mismo año, Enrique Roldán, inicia una colección de fotografías destinadas a la copia parcial o total para sus pinturas. Y en noviembre de ese año, un fotógrafo de gran prestigio como Masson, anunciaba su estudio en la calle Génova, 21, destacando que vendía «Reproducciones de los cuadros de Murillo, (Últim. Colección)», sobresaliendo este letrero con letra mayúscula y superior en tamaño al resto de vistas de los puntos principales de España y estereóscopos que vendía, mientras que también se señalaba como Única colección¹⁴. Este anuncio pone de manifiesto el interés internacional por el arte español, especialmente de Murillo. La compra de reproducciones fotográficas constituyó una parte más del

11. YÁÑEZ POLO, M. A. *Historia de la Fotografía documental en Sevilla*. Sevilla, ABC, 2002, p. 70.

12. YÁÑEZ POLO, M. A. *Historia de la Fotografía documental en Sevilla*. Sevilla, ABC, 2002, p. 66.

13. *El Porvenir*, 10 de noviembre de 1874.

14. FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. y GARCÍA BALLESTEROS, M. T. *Descubriendo a Luis Masson fotógrafo en la España del XIX*. Málaga, 2017, p. 41.

negocio fotográfico a medida que crecía el interés entre coleccionistas, instituciones y público, estimulado además con el propio desarrollo de la historiografía artística que arranca con los *Annals for the artists of Spain* de William Stirling Maxwell. Tanto Julio como su hijo Emilio vendieron reproducciones de obras de arte de grandes maestros del Siglo de Oro, pero también de coetáneos suyos. Años más tarde, Emilio Beauchy comercializaba «Reproducciones de cuadros notables», fundamentalmente de Murillo, de los que llegó a realizar tomas fotográficas de gran calidad, demostrando la importancia que el consumo de reproducciones de obras de arte tuvo. Julio Beauchy Perou trasladó su estudio fotográfico hacia 1877 a otro número de la céntrica calle Sierpes, concretamente al 30, donde residió. En este viario se concentraban un gran número de fotógrafos, de comercios distinguidos y constituía sin duda el centro de animación urbano, hasta incluso altas horas de la noche. En la misma calle se encontraban los estudios fotográficos de Teodoro Aramburu en el número 112, de Antonio Rodríguez en el 14 y de la viuda de Cembrano en el 13, mientras que muy cerca estaban también los de José Díaz y Luis Masson en la vecina calle de santa María de Gracia, en los números 4 y 10 respectivamente. Muy pronto, sus dos hijos varones comenzaron a trabajar en el negocio familiar. Del primero, Julio Beauchy Cano, se conoce muy poca producción fotográfica, pues se dedicó fundamentalmente al comercio, aunque realizó algunos retratos, muchos de ellos encargos de familias pudientes que querían retratar a sus hijos, algunos con el traje típico de

majo que se popularizó por aquellos años, hasta el punto de regalarle la ciudad a Isabel II y al futuro Alfonso XII unos trajes con esta indumentaria. Su otro hijo, Emilio, debió compatibilizar al principio la atención a los negocios paternos con la fotografía, pues todavía en 1879 aparecía como dedicado al comercio, figurando su hermano Julio como fotógrafo. Los dos se formarían como fotógrafos y estarían siempre muy atentos al mercado, heredando la sagacidad e instinto de su padre para los negocios, que explica en parte la trayectoria de Emilio. Desde luego, fue éste el que seguiría decididamente sus pasos como fotógrafo, formándose desde la infancia en el estudio familiar de Sierpes 102 y 30, atento también a las novedades introducidas en la ciudad por fotógrafos como Antonio Rodríguez Téllez, que colaboró con su padre.

En 1880, Emilio aparece ya como fotógrafo profesional en Sevilla, figurando tanto su progenitor como su hermano con una actividad eminentemente profesional. Desde entonces su dedicación fue principalmente la fotográfica, aunque mantuvo en paralelo otros negocios familiares como la fábrica de espejos, molduras, muebles, así como la venta de perfumes y productos de bellas artes. Emilio Beauchy Cano permaneció en el estudio de Sierpes nº 30, diez años más, hasta 1889. En este establecimiento, siguió alternándose el negocio familiar de espejos, azogues y ventas de productos artísticos, con un gabinete fotográfico. La casa comercial de Julio Beauchy mantuvo su marchamo y reconocimiento, apareciendo constantemente en la

prensa. Así, Julio Beauchy y su hijo Emilio Beauchy Cano quedan registrados como comerciantes, manufacturando material en la fábrica de marcos dorados, espejos y molduras para obras de arte, que tenían en la calle de Toqueros, nº 1, mientras que comercializaban el resto de productos en su despacho de la calle Sierpes, nº 30. En este almacén, se vendían papeles blancos y pintados, papel pintado para vestir habitaciones, perfumes, estampas francesas, cuadros, útiles de Bellas Artes (papel para el dibujo, telas para calcar, estuches de matemáticas, colores o pinceles), útiles de escritorio, portamonedas, carteras, libritos de memoria, petacas, álbum para retratos, boquillas para fumar, cepillería, juguetes, así como espejos y muebles de lujo, que ponen de manifiesto la prosperidad del negocio y de la economía de la familia. Hay un aspecto que es necesario recalcar, como es la cercanía de estos comercios tanto de azogue de los espejos como de dorador con la comercialización de las fotografías. Este hecho fue habitual en la España del momento y también lo será en Sevilla. Por ejemplo, Juan Rossi vendía junto a sus espejos, lunas y estampas francesas, el depósito de fotografías de Laurent y compañía compuesta por «monumentos, vistas y cuadros de Sevilla» en su local de la calle Génova nº 47. Será a partir de 1875 cuando Laurent le nombre distribuidor de sus fotografías, pues Rossi había suspendido su actividad como fotógrafo desde 1859¹⁵.

El fundador de estos prósperos negocios, Julio Beauchy Perrou, debió fallecer en torno a 1883, y no como se ha indicado en otras publicaciones en 1888 o 1889. En 1883 aparecen registrados únicamente Emilio Beauchy Cano como fotógrafo y Julio Beauchy Cano como comerciante de papel pintado, de estampas, cuadros y materiales de las Bellas Artes en Sierpes, 30, junto con la viuda de Julio Beauchy en las molduras y espejos de la fábrica de la calle Toqueros ¹⁶. La fama del establecimiento hizo que sus herederos no cambiasen su nombre, aunque a partir de este año se denominaría como «Julio Beauchy y Cía», recalcando el éxito de esta casa comercial francesa como sinónimo de prestigio y reputación. Hasta 1885 se mantuvo la fábrica de molduras y espejos de la calle Toqueros con el nombre de viuda de Julio Beauchy, fruto de su matrimonio con doña Rosario Cano. Y este negocio debió mantenerse hasta que la familia lo terminase de vender. Así, en 1892 ya se anunciaba con otro propietario, concretamente con José Salvago y C^a, quien era dueño de la Fábrica de espejos y marcos dorados, antigua de Beauchy, que al mantener su nombre, ponía de manifiesto ante la clientela la reputación indiscutible que tuvo el negocio anterior en la sociedad sevillana. Mientras esto sucedía, el comercio de la calle Sierpes 30 seguía indistintamente siendo un comercio de productos de lujo que llevaba Julio Beauchy Cano y un gabinete fotográfico a cuyo frente estaba Emilio.

15. YÁÑEZ POLO, M. A. «Jean Laurent y Sevilla. Estado actual de la cuestión». *La Andalucía del siglo XIX en las Fotografías de J. Laurent y Cía*. Almería, 1998, p. 171.

16. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*. 1883, p. 1419.

El negocio familiar continuó con la denominación de Julio Beauchy y Compañía. En este establecimiento se podían encontrar novedades francesas, tal y como se anunciaba en las principales publicaciones de Madrid. Así, por ejemplo, se podía comprar Calliflore —flor de belleza—, unos polvos adherentes e invisibles para el rostro que ofrecían distintos matices de color y proporcionaban un perfume sutil, que se distribuían desde la perfumería parisina Agnel en la Avenida de la Ópera. De esta misma casa vendían también el Pâte Agnel Amidalina y Glicerina, un cosmético que blanqueaba y suavizaba la piel¹⁷. Mientras esto sucedía, en el mismo número de la calle Sierpes, 30, Emilio ya era reconocido como un gran fotógrafo, consiguiendo en poco tiempo un importante protagonismo en Sevilla desde el «gabinete fotográfico con los últimos adelantos» que se anunciaba en la prensa.

El fotógrafo Emilio Beauchy Cano (1847-1928)

Estamos ante uno de los más prolíficos fotógrafos de Sevilla y uno de los pioneros del fotoperiodismo en España. A una edad temprana ya se había afianzado como un gran profesional, pues vivió la fotografía desde su infancia. Su producción es ciertamente heterogénea, abarcando numerosos temas que van desde el retrato de la tradición familiar



Anuncio de Julio Beauchy, 1881.

de su padre, en la que se convirtió en un reputado experto, hasta la confección de un amplio catálogo de vistas de Sevilla, especialmente novedoso en lo que respecta a la captación de escenas urbanas y de tipos populares. Pero como el hombre atento a los cambios que fue, pronto se convirtió en el principal cronista de la ciudad, detectando las posibilidades que el auge de la prensa gráfica tuvo en el país. Para ello salió con su cámara a la calle para fotografiar todo aquello que fuese relevante, desde el hundimiento del cimborrio de la Catedral en 1888 —una de sus fotografías más famosas— a la riada de 1892, desde el traslado de los restos de Colón al entierro del Espartero, desde la Semana Santa a las corridas de toros o el mundo del espectáculo flamenco. Aunque tomó imágenes de otras ciudades andaluzas, como Córdoba, Granada o

17. *La Ilustración Española y Americana*. 13 de marzo de 1884; 8 de enero de 1888; 30 de junio de 1888 y 11 de septiembre de 1888.

Málaga, el grueso de su producción y lo más granado de sus fotografías se centra en la capital hispalense.

Se inició en el estudio de su padre en las técnicas del colodión húmedo, la albúmina y fue uno de los introductores en la ciudad del gelatinohaluro de plata, en el que trabajaría fundamentalmente en sus últimos años¹⁸. En los gabinetes fotográficos de la calle Sierpes nº 102 y 30 comenzó su andadura, realizando pronto retratos de gabinete y destacando por sus vistas al aire libre. Desde al menos 1865, con 18 años, estaría haciendo fotografías bajo la tutela de su padre y, poco a poco, cobró mayor responsabilidad en el negocio, haciéndose cargo pronto del gabinete familiar de fotografía, mientras que su padre y su hermano se centraron en el comercio de dorar y azogar espejos, así como en la venta de objetos de lujo.

En la década de los setenta todavía existía una importante carencia de imágenes sobre la ciudad y Emilio Beauchy vio en ello una oportunidad de negocio, pues con el desarrollo del transporte comenzaron a llegar a la ciudad nuevos viajeros y turistas, comenzando a ser muy demandadas las imágenes urbanas. Esta oportunidad de mercado llevó a Beauchy a poner a punto un gran catálogo monumental, documentando un amplio conjunto de vistas, edificios históricos y obras de arte de Sevilla, que estaría compuesto por más de 400 obras a la albúmina, realizadas a partir de los trabajos previos de su padre y mediante las cuales rivalizaba con las

que el propio Laurent comercializaba y que tendría como competidor. Sevilla como tema fue la gran protagonista de este conjunto, por el que desfilan tipos populares, barrios representativos, temas taurinos y edificios sevillanos. Esta colección numerada ofrecía al consumidor los principales monumentos emblemáticos de Sevilla, pero también plazas y calles típicas, paseos y jardines, así como ciertos pormenores de la Semana Santa, demostrando su gran conocimiento de las claves de la ciudad. Este material le sirvió de base para comercializar un gran número de copias, adquiridas por los turistas que llegaban a la ciudad, que no dudaron en comprar algunas de las más representativas. Y para ellos se adelantó a los formatos postales para la difusión de su obra. Este trabajo documental sobre Sevilla le granjeó un notable prestigio, siendo considerado por muchos de los viajeros que llegaron a la capital hispalense como el mejor fotógrafo. Esa conexión con el mundo del primer turista resulta muy interesante, pues los viajeros que compraban un diario en Madrid, veían publicitadas por ejemplo las fiestas de primavera de Sevilla, consagradas como producto en torno a la Semana Santa y la Feria, con anuncios como el que apareció en 1888, en el que se ofrecía al viajero todo lo que podría necesitar durante su estancia en la ciudad: carruajes, camiseros, elementos de escritorio, sombrereros, zapateros, figurando como único fotógrafo en este listado Emilio Beauchy¹⁹.

18. MÁRQUEZ, M. B. «Emilio Beauchy Cano». *Diccionario de Ateneístas*, vol. 3. Sevilla, Ateneo de Sevilla, 2005.

19. *La Época*. Madrid. 26 de marzo de 1888.

Su estudio fotográfico estuvo siempre en la zona más comercial de la ciudad. De este modo, en 1881 se anunciaba como fotógrafo en el mismo estudio que su padre tuvo en

Sierpes nº30. Miguel B. Márquez le atribuye la introducción del gelatinobromuro y de la pólvora fotográfica, que se utilizó como un primer sistema de luz artificial con el que se tomaron instantáneas, siendo un moderno precursor de lo que después serían los flashes modernos²⁰. Debió tener unas ciertas inquietudes intelectuales, siendo socio por ejemplo del Ateneo de Sevilla.

En 1890 se trasladó a un estudio más amplio situado en el número 5 de la Plaza de la Campana que denominaba Casa Beauchy, sin que se tengan a partir de este momento más noticias comerciales de su hermano Julio. En este local no sólo trabajaba la fotografía, sino que como harían otros fotógrafos también vendía otros productos vinculados con ésta, como eran los químicos y materiales necesarios para la obtención y revelado de imágenes. En este lugar permanece hasta 1892, en que traslada su ubicación definitiva a la calle Rioja nº 24, manteniendo la nomenclatura. Fue en este edificio, donde mantuvo el negocio familiar de venta de material. En el padrón de vecinos de 1895 aparece como residente en Rioja,

nº 22, fotógrafo, casado con María García Palacios, de 31 años, viviendo con ellos su hijo Julio Beauchy García, de 12 años y una sirvienta Josefa Borrueco Corralva de 30 años²¹.



Un año más tarde se documenta el retrato inédito que se presenta de Emilio Beauchy, firmado al dorso, con una técnica minoritaria que dominó como fue la fotografía esmaltada de origen francés. Esta imagen muestra al fotógrafo de perfil, con su característico bigote, con chaqueta y un lazo anudado con forma de pajarita, a la edad madura de 47 años. En 1900 sigue apareciendo en el padrón de vecinos con 51 años en el mismo número

acompañado de su mujer, de su hijo de 16 años, de su sobrina Dolores Vicente García, y de tres sirvientes, Josefa Borrueco Corralva, Candelaria Villar y José Rojas Carreño, de 35, 13 y 16 años respectivamente²².

En 1905 dejó la actividad profesional y le sustituyó su hijo Julio, llamado así en honor a su abuelo, y único vástago de su matrimonio con María de la O García Palacios. Los últimos años los pasó entre Sevilla y Utrera, viviendo en la calle san Fernando nº 15. Durante una de sus estancias en Utrera, donde vivía su hijo Julio en la plaza principal del pueblo, falleció en 1928.

20. MÁRQUEZ, M. B. «Emilio Beauchy Cano», op. cit.

21. Archivo Municipal de Sevilla. Empradonamiento de 1895.

22. Idem.

Retrato de Emilio Beauchy Cano. Fotografía sobre esmalte. 1896.

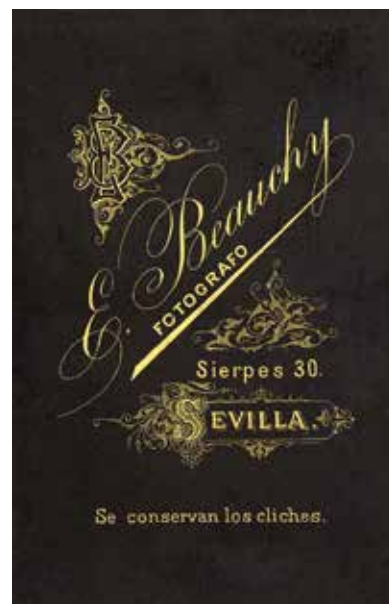
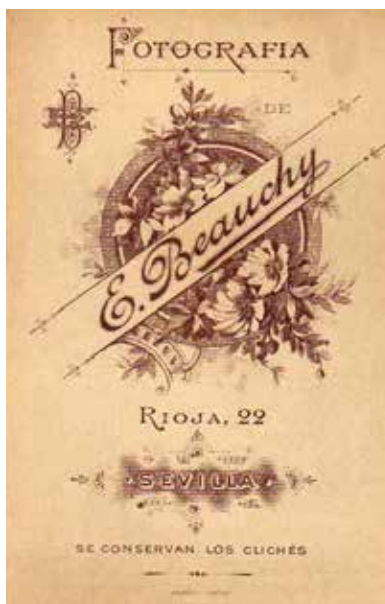
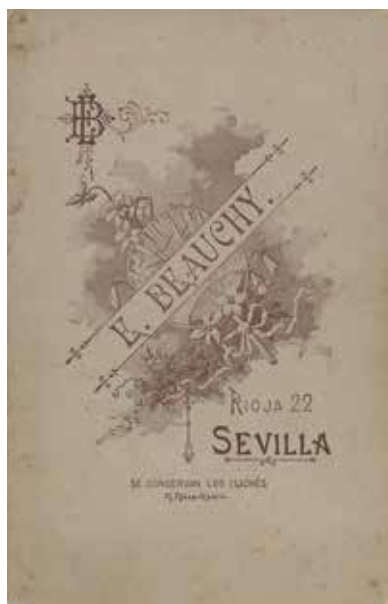


Retrato de Emilio Beauchy en su estudio en Rioja, 22. Sevilla, 1905.

En página derecha.
Emilio Beauchy Cano. Reversos de cartas de visitas de los gabinetes de Sierpes, 30 y Rioja, 22.

Por último, la saga finalizaría con Julio Beauchy García (1883-1954), quien se formaría con su padre. En esto también destacó Emilio, pues también fue maestro de otro gran fotógrafo Carlos Olmedo y Carmona. No obstante, Julio sólo se dedicó a la fotografía durante unos años, terminando abandonándola gracias a la prosperidad económica que le dejó tanto su padre con sus negocios, como las rentas que sumó de su esposa. Julio se casó con una prima suya, Matilde Adame Beauchy, hija de Rafael Adame de la Peña, un rico industrial que llegó a ser alcalde de Utrera. En el estudio fotográfico paterno se formó desde 1900 a 1905 y a partir de 1906 comenzó a trabajar como fotógrafo a los veintitrés años, destacando también por ser corresponsal en la Guerra de Marruecos.

Su profesión de fotógrafo la abandonó años más tarde. Así, en 1913, con treinta y seis años, sorprendentemente vendió el comercio de material fotográfico que había heredado de su padre en la calle Rioja nº 22 a Augusto Pérez Romero, local que ha conocido diferentes fotógrafos y que todavía en la actualidad se mantiene como tal, siendo uno de los escasos ejemplos de uso continuado en Sevilla. A partir de este momento, el negocio cambiará de manos rotulando el antiguo local por el de Hijo de Pérez Romero, antigua Casa Beauchy, fundada en 1840. Entre 1913 y 1919 Julio Beauchy García continuó ejerciendo de fotógrafo, pero ya en su domicilio particular de la calle San Fernando nº 15. Finalmente, en 1919 dejó la fotografía buscando nuevos horizontes y gracias también a la prosperidad de



los negocios que le dejó su padre Emilio Beauchy, así como en la desahogada situación económica que aportó su mujer. De este modo, la saga de fotógrafos iniciada en el siglo XIX finalizaría con Julio, pues ninguno de sus dos hijos Julio y Emilio, nacidos de su matrimonio, se dedicaron a la fotografía. Desde entonces se afincó en Utrera hasta 1930. En ese año se trasladó a Madrid, aunque regresaría a la capital hispalense poco tiempo después, falleciendo años más tarde en 1954.

Sevilla monumental y artística

Tras un aprendizaje con su padre, Emilio Beauchy Cano iniciará un catálogo de edificios y vistas de la ciudad que se inserta en la gran tradición de imágenes de Sevilla, sumándose su obra a la colección de autores como Vigier, Legonier, Clifford, Masson o Laurent, que difundieron internacionalmente sus monumentos, obras de arte y tipos populares.

Sevilla fue una constante temática que reaparece una y otra vez entre sus fotografías proporcionando nuevos encuadres que luego fueron repetidos una y otra vez.

Sus vistas parten de la tradición anterior que había consagrado un ideario de la ciudad, pero también aporta tomas novedosas. Fundamentalmente, utilizó la albúmina sobre

clichés de colodión, aunque en la década de 1880 incorporó el gelatinobromuro²³, permitiendo a los fotógrafos capturar instantáneas de una manera más fácil, siendo uno de los introductores de este procedimiento en la ciudad. Las fotografías de Beauchy sorprenden por la calidad de sus tomas, siendo lo más importante de su producción la innovación que usó en Sevilla al cultivar placas con mayor velocidad de impresión. Beauchy fue muy pronto consciente de la importancia que tuvo captar imágenes del exterior, por lo que cuando la técnica lo permitió no dudó en salir con su cámara por las calles de Sevilla para atrapar con actitud de documentalista, la vida cotidiana o los acontecimientos extraordinarios que acontecían en la ciudad. De este modo, Beauchy fue un auténtico pionero en realizar retratos de la gente cotidiana como demuestran sus fotografías de matadores toreando en la Maestranza, las cigarreras en el interior de la Fábrica de Tabacos, o sus vistas con los habitantes paseando por las calles de Sevilla, por la ribera del río o por los nuevos paisajes urbanos.

En su repertorio fotográfico destacan por su número las vistas urbanas monumentales, muy demandadas desde mediados de siglo por las casas comerciales y por los viajeros que atesoraban aquellas imágenes que immortalizaban su estancia. Estas fotografías también se comercializaban para aquellos que deseaban conocer desde sus ciudades de origen los principales monumentos —perennes e inmorta-

lizados en numerosas vistas— de una ciudad como Sevilla, que ocupaba un primer puesto de referencia en el imaginario colectivo asociado al viaje en Europa.

Beauchy logró reunir uno de los mejores conjuntos de vistas de Sevilla con preferencia temática por vistas generales que muestran el perfil urbano de la ciudad desde la orilla de Triana con el puente de Isabel II, desde el muelle de las Muelas o desde la Torre del Oro. Tampoco faltan las fotografías de los principales monumentos como los Reales Alcázares, la Catedral o la Casa de Pilatos, de los que toma planos generales. Este fue un recurso habitual, porque estos encuadres ofrecían una mayor información, pues no olvidemos que estas imágenes estaban destinadas tanto a las familias pudientes españolas, como a los viajeros y turistas que llegaron a la ciudad. Estas imágenes se comercializaban con el nombre de «E. Beauchy Fotógrafo» en el soporte secundario, mientras que en la albúmina se incorporaba el letrero con el número de la serie, la indicación del nombre de la vista, y la firma E. B. con la que se daba a conocer en su colección de vistas de Sevilla, que comenzaba precisamente con las tomas fotográficas de los Reales Alcázares.

Sus albúminas ofrecen un amplio abanico de estos monumentos, incluyendo la Puerta del Perdón, la portada del Palacio del Rey don Pedro, los Patios de las Doncellas y el Salón de Embajadores, el Patio de las Muñecas, la portada de la Casa de Pilatos y su patio principal, fundamentalmente

23. YÁÑEZ POLO, M. A. *Historia...op cit.* p. 112.

tomados en planos generales, aunque también y con menor profusión emplea los medios. La incorporación de alguna persona en la fotografía proporciona las claves de la escala del monumento. En esto se separa de Laurent que ofrece además planos medios y primeros planos de detalles como por ejemplo de las esculturas de Palas Atenea de la Casa de Pilatos.

En sus tomas generales hay preferencia por los espacios abiertos y con tendencia a la profundidad de campo como en su fotografía del puente de Isabel II, de la Catedral y de la Giralda. Aunque emplea tamaños pequeños para su distribución comercial, suele usar formatos aproximados de 18x24, de 24x30 cms o, incluso, de 30x40 cms. Para estas vistas generales, Beauchy y sus ayudantes buscaron puntos altos en azoteas, balcones, en torres como la de Oro, o incluso usando escaleras, para poder captar escenas que desde arriba ofrecieran una gran amplitud. Así ocurre con sus albúminas de la plaza de san Fernando, de la Giralda o de la Catedral. Otras veces, sitúa su cámara a pie de calle para obtener una vista que desde esta posición refuerce la monumentalidad del objeto, como ocurre en sus fotografías del Palacio de san Telmo o de la Torre del Oro. Otras veces juega con la profundidad de campo en los patios de los palacios, buscando reforzar la sensación de profundidad que consigue tanto con el uso contrastado de planos de luces y sombras, como por el juego de escala y perspectiva que hace de los propios elementos arquitectónicos. De este modo, va definiendo un estilo muy personal, que gusta de utilizar los referentes sustentantes de la propia arqui-

tectura para introducir novedosamente la tercera dimensión, como ocurre en su vista del Paseo de las Delicias, en el que elige situar la cámara junto al banco corrido. Así, la mirada del espectador recorre la curva de esta baranda hasta conducirla al fotógrafo al punto central de la Torre del Oro que aparece al fondo. Son por tanto imágenes cuidadas donde tanto la profundidad de campo como los distintos planos de luz y sombra refuerzan la sensación de perspectiva que busca Beauchy.

Un elemento novedoso es la incorporación de los nuevos registros que definen a la ciudad contemporánea en una clave turística. Así, Emilio incluye en su catálogo fotografías de hoteles, que estaban consolidando la iconografía urbana de Sevilla. Y lo hace consciente de que en su repertorio no puede faltar un elemento sustancial para los viajeros, que desean atrapar lo efímero de su viaje. Beauchy toma por ejemplo albúminas del Hotel Madrid desde un punto alto de la plaza del Pacífico, para que se observe bien la arquitectura del edificio, pero también registra una fotografía de su patio principal donde aparecen inmortalizados algunos de los viajeros alojados. Estas nuevas imágenes se incorporan decisivamente a la nueva iconografía de Sevilla. De hecho, considero que su incorporación al catálogo de Beauchy viene determinada precisamente por su comercialización turística, ya que fue un producto destinado exclusivamente a los viajeros que las compraron para registrar y recordar su paso por Sevilla.



Anuncio del Gran Hotel Madrid. Sevilla. 1895.

Beauchy fue capaz de unificar en su catálogo aquellas vistas consagradas y tradicionales que triunfaban desde el romanticismo y por la que la ciudad era reconocida, con otras nuevas imágenes que definían por un lado la transformación del urbanismo sevillano como, por otro, los nuevos gustos de la clientela internacional que llegaba a la ciudad. En ambos casos, su catálogo tuvo mucho éxito, pues atendiendo a estos dos aspectos, sus fotografías se acercaban a documentar lo más auténtico y emblemático de la identidad de esta reina del Sur, que si, por un lado, venía transformándose a medida que avanzaban sus obras públicas, y que Beauchy captó con su cámara en las vistas del río, de los muelles con los veleros y los barcos a vapor; por otro lado, no desdeñó el elemento popular de sus habitantes, de sus fiestas y de sus costumbres, que parece salir a nuestro encuentro en sus albúminas de calles, plazas como la Alfalfa o de un corral de vecinos, por las

que aún se percibe el palpito de la gente, tomando imágenes completamente pioneras en su tiempo, que capturaban ese algo diferente y cautivador que tanto apreciaban los viajeros. También en sus tomas suele incluir la figura de algún personaje estático, de pie, sentado o apoyado en la propia arquitectura, para indicar la escala, que en algún caso como en la Casa de Pilatos añade un elemento de tipismo al incorporar un niño, quizás su hijo Julio, ataviado con la indumentaria de majo. En otras, como la imagen de la entrada a la Casa de Pilatos, sobresale el empleo del grupo de chiquillos que situados en la parte central de la imagen miran directamente al espectador. A su mirada novedosa habría que sumar el dominio de la técnica, el desarrollo de un estilo cuidado y un lenguaje personal y singular, así como el control de la selección de una producción con contenidos orientados al mercado turístico, para que en su conjunto podamos afirmar que estamos ante uno de los catálogos más interesantes del patrimonio fotográfico de la ciudad.

Un registro documental de la sociedad sevillana

Una de las imágenes que despierta más fascinación de Beauchy es aquella que nos muestra un café cantante. Y es más que probable que también lo hiciese en su tiempo. Si por algo fue conocido este fotógrafo, fue por su capacidad de reflejar la vida de la ciudad a través de su cámara. Él fue capaz de atrapar el pulso de la ciudad, a la que dedicó, directa o in-



Sevilla. Entrada de la casa de Pilato (detalle).
Ca. 1880-1890.



Sevilla. El muelle visto desde los Remedios (detalle).
Ca. 1880-1890.

directamente, muchas de sus fotografías. La mejora de la técnica fotográfica le permitió realizar novedosas y únicas vistas en las que es capaz de tomar escenas de gran movilidad, con los sevillanos paseando por las plazas de san Fernando y de la Constitución, por el Paseo de las Delicias, los arrieros en el muelle, los cocheros o los turistas en los hoteles.

En este sentido, Sevilla es un escenario urbano en el que quedan registrados sus habitantes, retratados con una gran belleza plástica en albúminas y gelatinobromuros, dando protagonismo a sus vidas cotidianas, a sus trabajos y a los momentos

de diversión y espectáculo. Este catálogo ofrece un panorama nuevo de la ciudad, con tomas al aire libre de la Semana Santa, la Feria o los toros, en los que la gente de la calle se convierte en protagonista en fotografías, que se caracterizan por su visión cautivadora y dinámica de Sevilla. Si a estos le añadimos sus retratos de cigarreras, nazarenos, flamencos, toreros y otros personajes locales que tuvieron para él especial significación, nos queda uno de los registros más completos de lo popular. Incluso más allá de sus retratos de estudio, podemos contemplar a estos personajes populares en sus vistas de calles

y plazas, pues el fotógrafo los dispone para que posen ante la cámara, unas veces con mayor naturalidad y espontaneidad, como los chiquillos que aparecen en la plaza de la casa de Pilatos, adelantándose a inclinaciones antropológicas, mientras que en otras tira más de oficio y con mucho mayor artificio y frialdad representa una escena de costumbres, como sucede en una de sus vistas del Guadalquivir, donde introduce una escena de baile entre tipos populares. También para la burguesía tomó fotografías de la vida social y de las celebraciones, como la que hizo en 1880 de la fiesta de sociedad organizada por los Marqueses de Angulo, en los jardines de Villa Eugenia, la Casa Rosada, adquirida por el sastre de los Montpensier, Juan Cruz. La atención a estos personajes populares significa asimismo el interés que estos despertaban en el coleccionista y en el viajero, que ahora y a través de estas imágenes se comercializa. Así, Beauchy fotografía los tipos populares porque son demandados y se venden fácilmente en diferentes formatos. Y, por este motivo, en su catálogo aparecen imágenes de las cofradías en la calle, unas veces en vistas generales de su paso por la carrera oficial en la plaza de san Francisco, otras colocando su cámara en mitad de la bulla, cuando el paso se ha detenido para tomar una imagen —que imitando lo que luego será la instantánea—, logra atrapar la marea humana que se agolpa delante de los pasos, donde no faltan nazarenos, capataz, guardias o el público que se agolpa alrededor de la imagen titular. Para ello elige grandes encuadres que dejan los objetos y personas que están en sus márgenes y más cerca del objetivo de la cámara movidos y desenfocados.

En su repertorio de tipos populares consagró la figura de la cigarrera. De éstas logró tomar distintas imágenes, precisamente de lo que será lo más demandado por el turista, mostrándolas trabajando en el espacio vedado a la vista de la Fábrica de Tabacos. Realizó varias imágenes de las cigarreras trabajando en grupo haciendo cigarrillos. Beauchy dispone al grupo humano mirando a la cámara y realiza una toma fotográfica que asemeja parar el tiempo del trabajo de estas mujeres. Algo similar también se constata en sus fotografías del café cantante, donde prepara la toma fotográfica para retratar un momento congelado del espectáculo, mientras que el público se vuelve hacia el fotógrafo, lo que introduce aún más la sensación de instante paralizado del cante y del baile, en una composición muy cuidada para que se pueda distinguir con total claridad a sus principales protagonistas.

Emilio Beauchy hizo también numerosos retratos, demostrando que fue un excelente retratista. Se conservan un conjunto amplio de retratos de toreros, que sin duda comercializó, pasando por su estudio los principales matadores como Mazzantini o José Campos «Cara Ancha», entre otros, que contrastan con las imágenes singulares de la plaza de toros tomadas desde el burladero y que recogen distintos momentos de la lidia, así como otras de las ganaderías en el campo. De una gran calidad son sus imágenes de tipos de gitanas, cantaoras o bailaoras a las que retrata con una delicadeza y sensibilidad poco usual en su tiempo. Si por su estudio desfilaron los aristócratas y los representantes de las profesiones liberales como médicos, abogados y comerciantes, en esta

otra galería de retratos de personajes populares destaca por un tratamiento más personal y libre. Si bien retrata un arquetipo configurado a lo largo del siglo XIX, huye del convencionalismo para representar no un tipo, sino a una mujer concreta a la que retrata con un enfoque único y original. Poniendo el acento en sus rostros, con un afán documentalista, logra obtener una imagen insólita y cautivadora en la que destacan por su fuerza los retratos de sus gitanas, sobesalliendo el de Soledad que todavía en la actualidad nos cautiva con su honda belleza, configurándose como uno de los mejores retratistas de la Sevilla del último cuarto del siglo XIX. Por último, fue ahora cuando los fotógrafos comenzaron a documentar más profusamente la vida del campesino andaluz, alejándose de una mirada estereotipada. La temática del campo está presente también en la representación de la ciudad como refleja la pintura europea de la época. Napper ya tomó documentos vivos de personajes populares, gitanos, campesinos, braceros y gañanes a los que retrató. En esta línea, Beauchy tomó el retrato de *Gañán de la finca la Montañesa*, realizado hacia 1876, y que resulta un documento muy novedoso para la época.

Constituyen unas y otras el anverso y reverso de Sevilla; unas cartas de visita mostraban la sociedad que constituía la clientela de Beauchy, y la otra se adentraba en la documentación popular con retratos que lejos de los tipismos y convencionalismos anteriores, quedan influidos por la atención hacia el folklore, de moda como objeto de estudio entonces.

El cronista de la ciudad: los inicios del fotorreporterismo

El último cuarto de siglo experimentó el auge de la prensa ilustrada. Las revistas y suplementos fueron incorporando un mayor número de grabados que respondían a las necesidades de una sociedad que demandaba una mayor información a través de las noticias que se ofrecían al público burgués de lo que sucedía en el país. La mayor parte de los grabados publicados en estas revistas se basaban directamente en fotografías, que gracias a los cambios introducidos por la aparición del gelatinobromuro permitirán captar el instante, a la vez que los nuevos procedimientos divulgaban una fotografía cada vez más simplificada, sofisticada y versátil. Asimismo, la prensa se convirtió en un elemento fundamental para comprender la sociedad, diversificando sus publicaciones para distintos públicos e intereses, a la vez que se desarrollaron nuevos avances técnicos en la impresión que permitió aumentar el número de registros visuales en semanarios gráficos, cuyas imágenes estaban basadas en la fotografía. Estos grabados complementaban la documentación que daba la noticia, en una asociación de texto e imagen que desde entonces no ha perdido vigencia. Y el lector encontraba en estos grabados que se intercalaban en las páginas de estas publicaciones una información que demandaba una sociedad basada en el progreso y en un mayor conocimiento de un mundo que se había acelerado. Por tanto, estas imágenes se convertían en testimonio de lo

narrado en el texto, ofreciendo al lector una mayor veracidad y la sensación de inmediatez que la noticia requería. Pero para ello había que organizar el trabajo para que a las redacciones llegasen las fotografías. Y en Sevilla se dieron los primeros pasos para que una red de fotógrafos nutriese a las editoriales de imágenes de sucesos, sobre las que luego los grabadores hicieron sus composiciones. Sustituyendo la fotografía en este caso, a la labor que anteriormente, y todavía con algunos ejemplos en estos años, hacían los dibujantes y pintores que remitían sus composiciones sobre un determinado evento, a las revistas para su publicación. En esta historia tuvo un gran protagonismo el pintor y profesor de Bellas Artes, Ramiro Franco, destacando su iniciativa en estos primeros pasos del fotorreporterismo²⁴, pues dinamizó un grupo amplio en el que estaba Emilio Beauchy y otros fotógrafos como Ramón Fuentes, Cura Navajas y Leopoldo Rodríguez, consiguiendo coordinar a varios fotógrafos para ofrecer imágenes de informaciones puntuales. Ramiro Franco ejerció en cierto modo como administrador de las revistas gráficas *La Ilustración Española y Americana*, así como de *La moda elegante*. Parece que desde 1876, cuando Sevilla sufrió una de las grandes inundaciones, Ramiro comenzó a vincularse con la fotografía, tomando documentos de muy buena factura como especialista de sucesos, desde su despacho de la calle Socorro 12 y Bustos Tavera 31²⁵. Estos

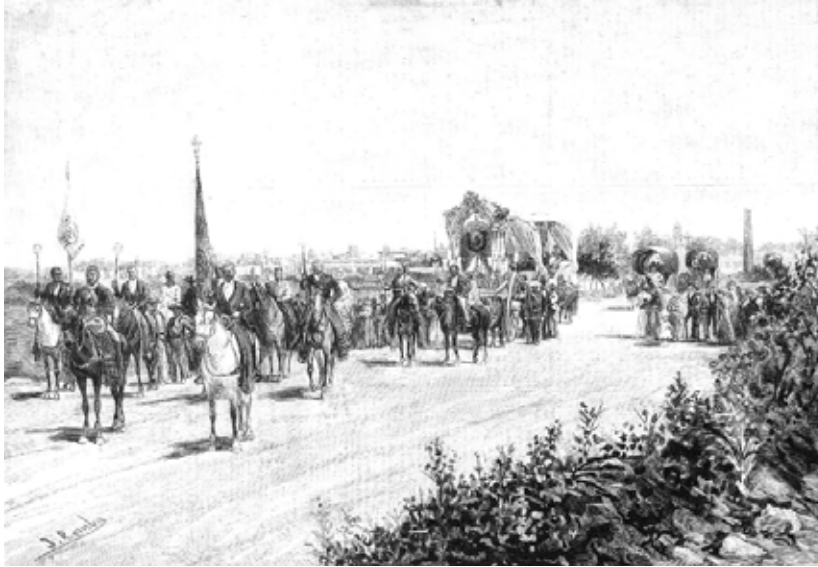
fotógrafos colaborarán en diferentes publicaciones, como *El Porvenir* con su taller de fototipia en la calle O'Donell con Francisco Saña al frente, o los semanarios gráficos *El Arte Andaluz* (Sevilla) o *La Ilustración Española y Americana* (Madrid). Una vez tomadas las fotografías de los principales acontecimientos se reproducían en forma de fiel grabado «a la manera dulce», saliendo a la calle los semanarios ilustrados con las noticias más importantes de España.

En este campo, Emilio Beauchy está considerado uno de los primeros fotoperiodistas españoles, siendo un extraordinario cronista de Sevilla, quien a través de sus imágenes informó de muchos de los sucesos, catástrofes y aspectos lúdicos acaecidos. En este sentido, sus fotografías se adaptaron a las necesidades de un primer periodismo gráfico. Sus imágenes acompañan informaciones escuetas sobre episodios anuales como la Feria o la Romería del Rocío, y cubriendo otras como reportero cuando se trató de documentar por ejemplo la caída del pilar de la Catedral o de la inauguración del monumento a Daoíz.

Si en un primer momento trabajó en colaboración con Ramiro Franco para el más prestigioso semanario gráfico *La Ilustración Española y Americana*, muy pronto la calidad de sus fotografías destacó por encima de otros fotoperiodistas españoles, citándose en estos semanarios como Don Emilio Beauchy y destacando que se trataba de «fo-

24. YÁÑEZ POLO, M. A. *Historia general de la fotografía en Sevilla*. Sevilla, p. 204.

25. *La Ilustración Española y Americana*. 9 de diciembre de 1876.



Emillio Beauchy Cano.
La Romería del Rocío.
La Ilustración Española y Americana,
30 de mayo de 1885.

tografías directas». Esto hizo que fuese llamado a colaborar con otras publicaciones gráficas, como *Pan y toros* (Madrid) o *La Ilustración* (Barcelona). En estas imágenes tomadas para las revistas gráficas del país, se percibe su excepcional calidad, constituyendo un documento excepcional del cambio de siglo. Sus fotorreportajes fueron publicados por las principales revistas ilustradas que se hicieron en la España finisecular. Muchas de sus imágenes ilustraron los periódicos y revistas de su época, como *Sol y Sombra*, *Pan y toros*, o *La Ilustración Española y Americana*, donde destaca por presentar las características de un fotógrafo moderno, ya que Beauchy se presentaba en el lugar del suceso, tomaba las fotografías, revelaba las tomas y las en-

viaba por ferrocarril para su rápida publicación. Sus fotografías fueron editadas mediante el grabado xilográfico y, sobre todo, por su impresión a la fototipia que comenzó por entonces a usarse.

Una de sus primeras colaboraciones la encontramos en *La Ilustración Española y Americana*, donde en su nº XX, de 30 de mayo de 1885, se incluyó el grabado sacado de la fotografía de Beauchy, remitida por Ramiro Franco: «Romerías populares. Sevilla: regreso de la hermandad del Rocío, después de la romería»²⁶. En esta revista se alababa su trabajo por conseguir atrapar el instante en los siguientes términos: *De la preciosa colección de fotografías instantáneas que ha tenido la amabilidad de remitirnos el notable fotógrafo sevillano D. E. Beauchy,*

26. *La Ilustración Española y Americana*. 30 de mayo de 1885, pp. 314 y 324.

hemos escogido las que nos han servido para los grabados que referentes á la famosa feria sevillana adornan este número²⁷. En este año, todavía la revista no reproducía fotomecánicamente, por lo que se optaba por la exacta reproducción grabada.

El 15 de mayo de 1885 aparecía la crónica de una carrera de cintas celebrada en la Maestranza. La información fue remitida nuevamente por Ramiro Franco a partir de una fotografía de Beauchy. El texto publicado indicaba la autoría de la imagen: «Damos en la página 316 un grabado alusivo a esta agradable fiesta, el cual es vista parcial del redondel en el acto de las carreras, según fotografía directa del Sr. Emilio Beauchy, que nos ha remitido nuestro corresponsal en Sevilla Sr. D. Ramiro Franco»²⁸.

Desde este momento, colaborará asiduamente con este prestigioso semanario gráfico. Así, el 15 de mayo de 1887 se incluye otra imagen remitida por Ramiro Franco a partir de la fotografía de Emilio Beauchy²⁹. Se trataba de una carrera de cintas celebrada en la Real Maestranza de Caballería, donde este fotógrafo se convertirá en un asiduo de la plaza, retratando por ejemplo de manera novedosa la lidia de los principales matadores desde el callejón. En otras ocasiones, sus fotografías reproducían obras de arte, como la que se publicó el 22 de diciembre de 1887, sobre una capa pontifical a partir de fotos de Emilio Beauchy³⁰.

Para los suscriptores de *La Ilustración Española y Americana*, Sevilla eran las imágenes que Emilio Beauchy enviaba. Estas fotografías directas e instantáneas, como la prensa las denominaba, estaban destinadas a ilustrar las noticias en los semanarios gráficos y, en este campo, Beauchy permeabilizó las necesidades de su tiempo con una actitud novedosa, contribuyendo con sus propuestas a la construcción del reporterismo en España.

Una de las fotografías que alcanzó mayor difusión internacional fue las que tomó del derrumbamiento del cimborrio de la Catedral de Sevilla ocurrido el 1 de agosto de 1888. Precisamente, para ilustrar la noticia titulada “El siniestro de la Catedral de Sevilla. El pilar hundido”, se publicó un grabado obtenido de la primera imagen de Beauchy del siniestro, y tal como se indica en el pie de foto, obtenido de “fotografía directa de D. E. Beauchy”. La imagen representa el tercio inferior del mismo pilar, limpio ya de escombros, firme en su base y tan compacto como el tercio superior. Esta fotografía fue remitida por Ramiro Franco, quien también enviaba información sobre el hecho ocurrido, tal y como se describe en el texto: «He oído decir á personas peritas (nos dice con este motivo el Sr. Franco) que las columnas de la catedral están hechas de un revestimiento exterior de piedra y un derretido de cal en la

27. *La Ilustración Española y Americana*. 30 de mayo de 1885, p. 350.

28. *La Ilustración Española y Americana*. 15 de mayo de 1887, p. 307.

29. *La Ilustración Española y Americana*. 15 de mayo de 1887, pp. 307 y 316.

30. *La Ilustración Española y Americana*. 22 de diciembre de 1887, pp. 371-372.



Emilio Beauchy Cano. El pilar hundido de la Catedral de Sevilla.
La Ilustración Española y Americana. 8 de noviembre de 1888.

parte interior, suponiéndose que este derretido se fundió en algunos sitios y no se fundió en otros, quizás porque sus componentes no reunieron las condiciones debidas para cuajar y adherirse á la piedra»³¹.

Un año más tarde, en 1889, la fotografía de Beauchy abría la portada del semanario gráfico de mayo dando noticia de

la inauguración del monumento a Luis Daoiz, quien nació en una casa situada en la plaza de la Gavidia³². Atrás quedaba los años de preparación de este proyecto, desde que se tomase el acuerdo capitular en 27 de abril de 1883 de erigir un monumento a la memoria del capitán Daoiz. El escultor designado por la comisión municipal fue Antonio Susillo, que lo concluyó en dos años. La fotografía de Beauchy recoge desde un punto de vista alto la ceremonia que tuvo lugar el 2 de mayo de 1889, cuando la procesión cívico-militar partió del Ayuntamiento a las 13:30 con distintos cuerpos del ejército y música, en el que participaron batidores de artillería a caballo; gastadores del mismo cuerpo; obreros de la Maestranza, de la Fundición de Bronces y de la Pirotecnia militar; alcaldes de barrio; jefes y oficiales del ejército, empleados de las distintas dependencias del Estado; clero y altos empleados; maestrantes y presidentes de Academias científicas y literarias; diputados provinciales; diputados á Cortes y senadores del reino; Comisión del monumento, el Ayuntamiento, Gobernador civil, Alcalde, Capitán general, Sr. General subinspector de Artillería y parientes de Daoiz. Junto a estos marchaban nueve históricas banderas, remitidas por el Museo de Artillería. El acto inaugural se celebró con solemne pompa, descubriéndose la estatua de Daoiz entre las aclamaciones entusiastas de la muchedumbre y los acordes de las músicas. Precisamente,

31. *La Ilustración Española y Americana*, 8 de noviembre de 1888, p. 262.

32. *La Ilustración Española y Americana*. 18 de mayo de 1889.



Emilio Beauchy Cano. Inauguración del monumento a Daoiz en Sevilla.

La Ilustración Española y Americana.

18 de mayo de 1889.

En página derecha,

Emilio Beauchy Cano. Buque Giralda.

Traslado de los restos de Cristóbal Colón.

La Ilustración Española y Americana,

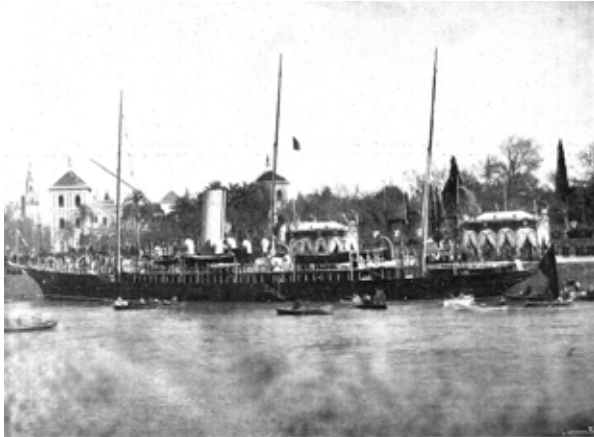
30 de enero de 1899.

ese es el momento que atrapa Beauchy y que se abrió al grabado, realizado sobre “fotografía directa” de Beauchy, que remitió el corresponsal Ramiro Franco.

Por aquel tiempo, documentó uno de los grandes acontecimientos que sucedió en 1899. El 30 de enero se publicaron sus fotografías en *La Ilustración Española y Americana* con motivo del traslado de los restos de Cristóbal Colón³³. Por la importancia del evento, todos los grabados de este número se dedicaron al navegante genovés. A Beauchy le seleccionaron dos imágenes. Una de ellas representa el buque Giralda, fondeado en el puerto. Fue tal la expectación que la gente abarrotaba todo el muelle llegando el público hasta la Puerta de Jerez. El barco se había engalanado con

la insignia del Almirante y tenía a media asta las banderas de popa y proa como señal de duelo. En el muelle esperaban el duque de Veragua, las autoridades y el cabildo de la Catedral. La otra imagen recogía el paso de los restos mortales de Colón, tomados desde un punto de vista alto por la calle Gran Capitán, lo que hoy sería la avenida de la Constitución, con el Archivo de Indias a la derecha y la Catedral al fondo. Desde este encuadre, Beauchy fotografía el cortejo rodeado por un público que invadía las aceras, donde se habían colocado sillas. Vemos también como los balcones estaban repletos y se mezclaban todas las clases sociales en la calle. Los restos dispuestos en el armón llegaron a las doce menos veinte a la Puerta del Baptisterio,

33. *La Ilustración Española y Americana*. 30 de enero de 1899.



siendo recibidas por comisiones de los cabildos de la ciudad y metropolitanos.

También las fiestas de Sevilla protagonizaron páginas de este semanario, como las que se celebraron con motivo de la primavera con unas regatas que transcurrieron el 11 de abril; un divertido y original espectáculo de carreras de cintas en burros en la Real Maestranza el 27 de abril; o las carreras de velocípedos efectuadas en el velódromo de la Huerta del Carmen el 10 de mayo. La crónica de estos festejos se acompañaba de cuatro fotografías de Beauchy³⁴.

También colaboró con otros semanarios gráficos como *La Ilustración* con sede en Barcelona. Para esta publicación envió fotografías de la Feria de Sevilla, a través de un amplio reportaje que salió publicado el 2 de junio de 1889. Se publicaron ocho grabados sacados de las “fotografías instan-

táneas de D.E. Beauchy”, grabadas por T. Castro y L. Urgelles. El propio semanario indica que “*de la preciosa colección de fotografías instantáneas que ha tenido la amabilidad de remitirnos el notable fotógrafo sevillano D. E. Beauchy, hemos escogido las que nos han servido para los grabados que referentes á la famosa feria sevillana adornan este número*”³⁵. De hecho, a partir de este momento será el propio Beauchy el que envíe sus fotografías a las distintas redacciones de los periódicos y semanarios gráficos. Para esta publicación también realizó dos fotografías que reproducían obras de arte, una temática que Beauchy también cultivó con gran acierto. Se trata de esculturas que iban a coronar monumentos públicos como el que la ciudad rindió a Velázquez, obra de Susillo, mientras que la otra correspondía a la efigie de don Clemente de la Cuadra que se iba a ubicar en Utrera. Las fotografías de Beauchy do-

34. *La Ilustración Española y Americana*, 21 de junio de 1891, pp. 388-389, 395.

35. *La Ilustración*, Barcelona, 2 de junio de 1889, pp. 341, 348-350.

cumentan estas esculturas justo cuando acababan de salir fundidas en bronce de los talleres de J. Rodríguez Ojeda³⁶. En estas imágenes, y en otras que no publicó, se advierte el talento de Beauchy para condensar en una imagen fotográfica un suceso. Así, ocurre por ejemplo en la selección del punto de vista y encuadre de su vista general de la riada del Guadalquivir de marzo de 1892, tomada desde el margen izquierdo del río, donde se aprecia el Muelle de la Sal, con los muelles, y el agua llegando a las casas de la calle Betis³⁷. Su grandeza fue entender la comprensión de la imagen fotográfica destinada a ilustrar una noticia como una síntesis de todos los elementos que la componían. Y por eso sus fotografías muestran la relevancia de la ciudad, del pueblo, de las dimensiones de la calle, de la multitud que acompaña, y que tanto se diferenciaba de una foto artística, como hace en el entierro de Espartero, donde retrata la calle, el pueblo y el féretro. Por eso, su virtud está en saber distinguir a través de la imagen lo importante de lo anecdótico, que en el lenguaje fotoperiodístico era nuevo y él lo va a dominar, a tiempo real, cuando se está creando. En una misma página se publicaron tres grabados de fotografías de la comitiva fúnebre por la calle Trajano y a la entrada del cementerio

rodeado por el pueblo sevillano, mientras que en otra mostraba el féretro en la capilla ardiente del cementerio. En estas fotografías se transmite un retrato reconocible de la multitud que ofrece la emoción ante un personaje popular marcando una visión general del paso por las calles, sin precisión de detalles, remarcando los rasgos notables del pueblo reunido simultáneamente para acompañar al torero hasta el cementerio³⁸. Su cercanía al mundo del toro, del que tomó numerosas fotografías tanto de la lidia en la plaza de toros de la Maestranza, como de las reses bravas en el campo, le hizo estar cercano al mundo de los toreros, retratando en su gabinete a muchos de ellos. Por este motivo, las primeras revistas gráficas dedicadas al toreo le solicitaron imágenes, colaborando por ejemplo con *Pan y toros*, en el especial que hicieron del matador Luis Mazzantini, con un retrato de perfil del diestro³⁹.

Todo ello permitió a Emilio Beauchy configurar uno de los conjuntos de imágenes más innovadores que definieron la Sevilla del último cuarto del siglo, especialmente atenta a los cambios urbanos y sociales que se estaban produciendo, y que el fotógrafo consigue atrapar fijar fidedignamente con el objetivo de su cámara.

Luis Méndez Rodríguez
Universidad de Sevilla

36. *La Ilustración*. Barcelona. 21 de diciembre de 1890, p. 814.

37. Una fotografía de esta riada se conserva en la colección de Félix del Valle.

38. *La Ilustración Ibérica*. Barcelona. 16 de junio de 1894, p. 4.

39. *Pan y toros*. 29 de noviembre de 1897, p. 9.

De Sevilla a Santander:

Fotografías de Emilio Beauchy (1847-1928) en el CDIS

Al cumplirse noventa años del fallecimiento de Emilio Beauchy Cano, la Universidad de Sevilla y el Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS), le rinden homenaje con la exposición y el catálogo *Sevilla. Objeto fotográfico de Emilio Beauchy (1847-1928)*.

Puede resultar extraño que el CDIS custodie fotografías de esta ciudad¹. Sin embargo, desde un punto de vista histórico, la relación de ambas ciudades se remonta a la Edad Media y se vuelve *típo* en el siglo XIX con la figura del jándalo. La estancia de montañeses en la industria y el comercio de

Sevilla desde el siglo XIX fue importante, principalmente en pequeñas tiendas de comestibles, bares, tabernas, almacenes, la denominada «tienda del montañés» y cafés. Miguel Aramburu-Zabala y Consuelo Soldevilla citan precisamente la fotografía de Emilio Beauchy «Café Cantante» como ejemplo de dichos locales².

El ámbito fotográfico es testigo del viaje a la inversa, de Sevilla a Santander, y su origen se encuentra en la famosa calle Sierpes. En el número 12, se situaba la galería fotográfica, *Los Italianos*, regentada por la familia Gilardi³. De ahí, se trasladan a Santander en la segunda mitad del siglo

1. El Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS) es una institución especializada en la gestión del patrimonio fotográfico histórico que desarrolla una labor de difusión a través de la organización de cursos, publicaciones y muestras en su sala de exposiciones. Custodia más de trescientas mil imágenes formadas por colecciones y fondos producidos por fotógrafos profesionales y aficionados desde 1840 hasta 1980. La temática se corresponde con Santander y Cantabria en un alto porcentaje, aunque también se custodian fotografías del resto de España y de diferentes países del mundo.

2. ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. Á. y SOLDEVILLA ORIA, C. *Jándalos. Arte y Sociedad entre Cantabria y Andalucía*, Santander: Ediciones Universidad de Cantabria, 2013, p.267. Quisiera destacar también el trabajo fin de grado de María Luisa Torre García bajo el título: *Jándalos: emigración montañesa en Andalucía y Utrera como ejemplo del proceso migratorio*, defendido en la Universidad de Cantabria en diciembre de 2017.

3. El apellido Gilardi vinculado a un estudio fotográfico aparece en diferentes lugares: Sevilla (Julio Gilardi Warchells: Los Italianos); Santander (Alejandro Gilardi León; Alejandro Gilardi Hereña (sobrino y yerno del anterior) y Julio Gilardi Gilardi (hijo del anterior): Los Italianos), Santoña (Los Italianos), Laredo (Los Italianos), Valladolid (Julio Gilardi Silva: Fotografía Parisién), Llanes y Ribadesella (Alejandro: Los Italianos). Se desconoce si todos pertenecen a la misma familia y llevan como nombre comercial Los Italianos, ya que aunque el primer apellido no cambia, el segundo y el nombre sí. Creemos que toda la saga parte de Alejandro Gilardi León (1876-1934) natural de Málaga que tiene estudio en Sevilla y después en Santander y de Julio Gilardi Silva (ca.1875-?) con estudio en Valladolid.



M. Castillo. María Vargas,
La Macarrona. Ca. 1885. Colección
Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander

Zenón Quintana. Retrato de
Federico Vial. Ca. 1888. Colección
Biblioteca de Menéndez Pelayo

XIX y se instalan en la calle Becedo (números 9 y 11), bajo el nombre comercial *Los Italianos. Fotografía*⁴. Durante años mantienen el estudio de Sevilla, ya que en los reversos aparecen ambas direcciones.

Por otro lado, el CDIS custodia abundantes imágenes de Sevilla de distinta procedencia y cronología. Desde las que fueron tomadas por amateurs que, en sus viajes por Andalucía, recalaron en Sevilla, y se fotografiaron en los lugares

más emblemáticos (tanto en formato estereoscópico, como en fotografía plana) hasta las de fotógrafos profesionales sevillanos. Este es el caso de Miguel Castillo, del que se conservan cuatro albúminas de tipos populares femeninos. Curiosamente M. Castillo se instaló en el estudio que Beauchy dejó en la calle Sierpes (en el número 30) cuando se trasladó a la calle Campana (número 5)⁵. Pero entre todas, destaca por su importancia y unidad, una serie

4. Cambian el nombre por «Luz y Arte. La Gran Fotografía de Los Italianos» y se convierten en competencia para el negocio local, con anuncios como «Los Italianos. Trabajos superiores á mitad de precio que en otras fotografías.» Llegan a ser los fotógrafos oficiales de la familia real cada verano, en el Palacio de la Magdalena de Santander, desde 1916 hasta el advenimiento de la II República. Y con ellos, de la aristocracia y nobleza que los acompañaba.

5. SANCHÍS ALFONSO, J. R. y RODRÍGUEZ MOLINA, M. J. *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*, Valencia (2013). Tomo, I, p.150.

de veinticuatro copias a la albúmina del fotógrafo profesional Emilio Beauchy Cano, perteneciente a la Colección Biblioteca Municipal de Santander⁶.

Emilio Beauchy Cano fue el segundo de una saga de fotógrafos (su padre y su hijo tuvieron establecimiento comercial del mismo nombre: Julio Beauchy. El padre, de origen francés, castellanizó su nombre)⁷. Aunque en este caso no es él quien se traslada a Cantabria, sí lo hicieron algunas de sus imágenes. Las que se custodian en el CDIS pertenecen a la denominada Colección Biblioteca Municipal de Santander de la que se desconoce su origen ya que no existe documentación en dicha institución. Pudieron ingresar en los primeros años de vida de la biblioteca, a partir de 1908, cuando miembros de las familias burguesas donan sus bibliotecas, en las que se encuentran muchas fotografías. Este es el caso de las de Federico Vial, Eduardo de la Pedraja y Buenaventura Rodríguez Parets.

Los tres pertenecen al mundo intelectual del Santander de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX y son amigos de José María de Pereda, Marcelino y Enrique Menéndez Pelayo, Augusto González de Linares,

y Benito Pérez Galdós, entre otros. Aunque, como se ha mencionado, no hay constancia de que las fotografías pudieran pertenecer a alguno de ellos, nos atrevemos a lanzar una hipótesis.

Al investigar si mantuvieron relación con Sevilla, aparecieron algunos datos, gracias al historiador Francisco Gutiérrez, que sitúa a uno de ellos en esta ciudad. Se trata de Federico Vial, propietario y bibliófilo aristocrático⁸ —en palabras de Simón Cabarga—, que donó su biblioteca al Ayuntamiento de Santander y formó parte del comité para la creación de la Biblioteca Municipal y el Museo de Bellas Artes de esta ciudad.

Tal y como apunta Francisco Gutiérrez Vial, estaba en Sevilla en el mes de abril de 1897, cuando se hizo almoneda de los bienes del escultor sevillano Antonio Susillo (1857-1896), en el propio taller del artista⁹. Este hecho se vincula con la construcción del monumento funerario erigido en honor de los miembros de la Compañía Transatlántica que murieron en la explosión del vapor *Cabo Machichaco* que se produjo en Santander en 1893, obra que se atribuyó al ingeniero de la Compañía, Adolfo García Cabezas, pero al

6. La Colección Biblioteca Municipal de Santander del CDIS ha sido digitalizada y descrita en su totalidad según la norma ISAD (G) por la documentalista, especializada en fotografía histórica, Cristina Maza Diego. Está formada por diversos conjuntos documentales de procedencias dispares. Esta entidad transfiere su colección al CDIS en el año 2010 para su digitalización, descripción y mejor conservación. Consta de 2040 objetos fotográficos. Su datación abarca desde 1855 a 1970, predominando las de 1885 a 1930.

7. Según el Directorio de fotógrafos en España ya citado, los estudios de Emilio Beauchy tienen las siguientes direcciones y cronología: Calle Sierpes, 30, desde 1881; Calle Campana, 5, desde 1890; Calle Rioja, 24, desde 1893 y calle Rioja 22. Desde 1899. p.148.

8. SIMÓN CABARGA, J. *Historia del Ateneo de Santander*, Santander (1963).

9. José M^a Quintanilla (*Pedro Sánchez*) afirma ese mismo año que Federico era «asiduo concurrente» a dicho estudio por los días de la almoneda. *La Atalaya*, 19 de noviembre de 1897.



Cigarreras. 1880-1890. Albúmina
Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander

que se acusó de haber plagiado un proyecto anterior de Antonio Susillo (1857-1896)¹⁰.

Por otro lado, se conoce su interés por la fotografía, ya que en la misma colección de la Biblioteca Municipal que custodia el CDIS, se encuentran varias series del fotógrafo catalán Pere Casas Abarca (1875-1958) con el sello Vial¹¹. Asimismo, creó una colección dedicada a la arquitectura montañesa, como señala Manuel de Cossío: «Existen varios coleccionistas de fotografías de edificios montañeses

(...) entre ellos merece especial mención el ilustre y finado santanderino D. Federico Vial, que logró reunir una serie de fotografías (...) que ha legado a la Biblioteca Municipal de Santander»¹². Por tanto, no parece desatinado pensar que pudiera ser suya la colección fotográfica de Beauchy. Ésta contiene veinticuatro copias a la albúmina que forman parte de su primera serie titulada *Sevilla*. La llevó a cabo entre 1880 y 1890 y contiene más de 400 imágenes. Nos muestra una Sevilla fascinante: la arquitectura histórica, las calles, el

10. Susillo había realizado también un busto para José María Pereda cuando éste le visitó en la ciudad hispalense, y mantuvo relación epistolar con el escritor. Además, desde Santander se le encarga un proyecto para la conmemoración del monumento del Cabo Machichaco, del que escultor mandó unas fotos a Santander y cuyo plano desapareció. Sobre este tema, véase el interesante artículo: GUTIÉRREZ, F., «Antonio Susillo, verdadero creador de un destacado monumento funerario en el Cementerio de Ciriego», *Revista Altamira*. T. LXXXI, Santander (2011). n.º 81, pp. 7-61.

11. En total 24 imágenes, datadas hacia 1900: *Carpeta Nymphes du Bois*. Series Bacanal, La visita de Cupido, Cupido, y *Le Píllot Galant*.

12. DE COSSÍO Y GÓMEZ-ACEBO, M. (1922). «La casona montañesa», *Arte español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, Año XL, tomo VI, número 1. p.26.

ambiente, los tipos y la influencia árabe. Así fotografía los Reales Alcázares, la Casa de Pilatos, la Catedral de Sevilla, el Ayuntamiento de Sevilla, Paseo de las Delicias, Torre del Oro, Plaza de san Fernando, Patio de la Fonda de Madrid y el Patio de las Muñecas. Nos lleva de la toma general a la vista parcial. En ocasiones, la arquitectura es la única protagonista y en otras, le interesa el costumbrismo y sitúa figuras y ambiente en patios y fachadas. A veces, muestra sólo un personaje como escala para enfatizar la monumentalidad del edificio, como sucede con la del Salón de Embajadores de Alcázar. La colección se completa con dos reproducciones de lienzos costumbristas del siglo XIX pertenecientes a pintores andaluces: *La riña*, de Enrique Rumoroso y Valdés (1843-1897) y *Un vendedor de flores*, de Joaquín Turina y Arenal (1847-1903). Para finalizar el recorrido iconográfico, debemos señalar otro de los temas fotografiados por Beauchy: las cigarreras. A ellas les dedica un capítulo María de los Santos García Felguera en su artículo *Sevilla en blanco y negro*:

«Para los más curiosos todavía hay una atracción extra: visitar la Fábrica de Tabacos, donde les espera un espectáculo único en el mundo y fascinante, cuatro mil mujeres (jóvenes en su mayor parte) reunidas en un solo edificio y trabajando en la preparación de uno de los mayores placeres de los hombres, el tabaco»¹³.

En el apartado «Leche con nicotina en la Fábrica de Tabacos» describe el ritual con que realizaban sus peinados (uno de sus signos de identidad) y las duras condiciones laborales en las que se desarrollaba su trabajo en la fábrica. Idea muy lejana de la visión idílica que narraron algunos escritores y distante de la que Beauchy y otros fotógrafos realizaron, en la que la fotografía está compuesta especialmente para la toma.

Con las fotografías de Beauchy del CDIS que se reproducen en este catálogo y la exposición que le acompaña, deseamos enriquecer el fuerte vínculo que desde siglos une las dos ciudades en ambas direcciones.

Manuela Alonso Laza

Coordinadora Centro de Documentación de
la Imagen de Santander (CDIS)

13. GARCÍA FELGUERA, M^a. de los S. (1994) «Sevilla en blanco y negro», en AAVV, *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla. pp.143, 150,151, 168 y 169.

Bibliografía

ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. Á. y
SOLDEVILLA ORIA, C. *Jándalos. Arte y Sociedad entre
Cantabria y Andalucía*, Santander: Ediciones Universidad de
Cantabria, 2013, p.267.
SANCHÍS ALFONSO, J. R. y RODRÍGUEZ
MOLINA, M. J. *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*,
Valencia (2013). Tomo, I, p.150.

SIMÓN CABARGA, J. *Historia del Ateneo de Santander*,
Santander (1963).

DE COSSÍO Y GÓMEZ-ACEBO, M. (1922). «La
casona montañesa», *Arte español. Revista de la Sociedad de Amigos
del Arte*, Año XL, tomo VI, numero I. p.26.

GARCÍA FELGUERA, M^a. de los S. (1994) «Sevilla en
blanco y negro», en AAVV, *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*.
Sevilla. pp.143, 150,151, 168 y 169.

La caída del cimborrio de la catedral de Sevilla en 1888:

Una mirada desde la fotografía

La tarde del fatídico miércoles 1 de agosto de 1888, la catedral de Sevilla sufría el derrumbe del cimborrio que había levantado Juan Gil de Hontañón tras la caída del primero en 1511. Como reconocía Adolfo Fernández Casanova —arquitecto encargado de la restauración de la catedral en esos años (1882-1889)— «el grito de dolor [...] se extendió con rapidez por los confines de la vieja Europa y, traspasando los mares, llegó, bien pronto, al nuevo mundo»¹. La prensa española se hacía eco de la catastrófica noticia al día siguiente, reproduciendo los telegramas que informaban de la misma, y lamentando la destrucción del «soberbio órgano», así como de la sillería de coro y del facistol —que afortunadamente no se perdió, tal como se había anunciado—². Del derrumbe se hacía eco también la prensa local, que refería la rapidez de la difusión de la noticia³. Hasta la prensa extranjera, tal como señalaba Fernández Casanova, lamentaba esta situación incluso años después del derrumbe⁴. La causa del desplome se debió a la rotura del pilar del ángulo sudoeste del cimborrio, cuyo núcleo estaba descompuesto⁵.

1. FERNÁNDEZ CASANOVA, A. *Memoria sobre las causas del hundimiento acaecido el 1º de agosto de 1888 en la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1888, p. 3.

En la necrología del arquitecto se ponderaban sus intervenciones en la catedral sevillana, y se mencionaba expresamente su *Memoria*. Véase PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, J. «Necrología de un navarro ilustre. El Excmo. Sr. D. Adolfo Fernández Casanova», *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, año 6, tomo 23, 1915, pp. 153-155.

2. *El Correo militar*, año XX, n° 3.843, Madrid, 2/8/1888, s. p.; *El Día*, n° 2.264, Madrid, 2/8/1888, s. p. También se hacían eco diarios de provincias como *El alicantino*, año I, n° 175, 4/08/1888, s. p.

La sillería del coro, según Gestoso, hubo de ser trasladada en parte a la capilla de San Francisco. El historiador lamentaba que la mitad anterior de la sillería alta y baja hubiera tenido que ser arrancada de su sitio. Véase GESTOSO Y PÉREZ, J. *Sevilla monumental y artística*. T. II. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1890, p. 238.

3. En algún periódico, incluso en forma de soneto, como el de Vicente Adrián Nevado escrito el día 2 y publicado tres días después: «...Por el pronto el siniestro no es creído/ Pues parece una horrenda pesadilla;/ Van telegramas a la regia villa;/ Y por la prensa al punto es difundido...». Publ. en *Perecito*, año II, n° 40, Sevilla, 5/8/1888, s. p.

4. Por ejemplo, el texto de René Baschet «Onze jours en Espagne», aparecido en *Revue illustrée*, año XII, n° 13, 15/06/1897, p. 295.

5. ALONSO RUIZ, B. «El cimborrio de la “magna hispalense” y Juan Gil de Hontañón», en *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. T. I. Juan de Herrera, SEDHC, Arquitectos de Cádiz, COAT Cádiz, Madrid, 2005, p. 30.

La caída del cimborrio provocó la destrucción del órgano del lado de la Epístola, que aplastó a su vez la reja del coro⁶. Asimismo, se destruyeron varias vidrieras⁷, y cuatro esculturas de Miguel Perrin en el cimborrio situadas a ambos lados del pilar F4⁸. Afortunadamente, no hubo víctimas mortales, pues los operarios notaron momentos antes una desviación del pilar y pudieron bajar de los andamios y salir «al paseo del Triunfo»⁹.

En la década de 1880, la catedral necesitaba una importante intervención para asegurar su estabilidad. En varios documentos elaborados por Fernández Casanova (de diciembre de 1881, mayo de 1882 y mayo de 1884) y en el redactado en marzo de 1880 por Manuel Portillo y Juan Talavera, se detectaban grietas y deterioros en la zona del cimborrio¹⁰. Solo unos meses antes del derrumbe, Fernández Casanova había sustituido un pilar ruinoso, en una

decisión que fue aplaudida en prensa¹¹. Tras Fernández Casanova, se haría cargo de las labores de reconstrucción Joaquín Fernández Ayarragaray, que hasta ese momento era Arquitecto segundo¹².

La documentación fotográfica de la Catedral de Sevilla en el siglo XIX es amplia, y abarca desde la producción de fotógrafos locales a la de otros llegados del extranjero, muchos con la intención de comercializar las fotografías en series de tarjetas postales. La relativa a este suceso es muy rica, y ayuda a entender el estado en que quedaron el cimborrio y los bienes afectados por su derrumbe, como el órgano y la reja del coro. Asimismo, gracias a ella se puede apreciar el cimborrio tras su restauración. Aunque varias fotografías llevan la fecha del 1 de agosto de 1888, las primeras debieron de ser tomadas en los días posteriores pues, según se indica en las Actas Capitulares de la Catedral de Sevilla,

6. FALCÓN MÁRQUEZ, T. «El edificio gótico», en *La Catedral de Sevilla*. 2ª edición, Guadalquivir Ediciones, S.L., Sevilla, 1991, p. 162. La reja, diseñada por Sancho Muñoz y realizada por fray Francisco de Salamanca entre 1518 y 1523, fue «levantada de nuevo, siguiendo las trazas originales, bajo la dirección artística de D. José Gestoso». Véase MATA TORRES, J. *La rejería sevillana en el siglo XVI*. Diputación de Sevilla, Sevilla, 2001, pp. 211-214.

7. Las vidrieras destruidas en el derrumbe fueron reconstruidas por la casa muniquesa Zettler: la del tramo norte contiguo al crucero de la nave central en 1908, y las de los paños sur y occidental del cimborrio en 1913. Véase NIETO ALCAIDE, V. *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla*. Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla e Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1969, p. 191.

8. LAGUNA PAÚL, T. «Llegada y primeras obras de Miguel Perrin en la Catedral de Sevilla: el programa escultórico de la reconstrucción del Cimborrio de Juan Gil de Hontañón», *Laboratorio de Arte*, 24, 2012, p. 148. Una fotografía anónima reproducida por la autora muestra cómo se habían perdido las dos esculturas del lado suroeste del crucero, permaneciendo en cambio las del lado sureste (p. 160).

9. *El Imparcial*, año XXII, nº 7.613, Madrid, 2/8/1888, s. p., y *La Ilustración española y americana*, año XXXII, nº XXX, Madrid, 15/8/1888, p. 83.

10. GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, Mª. del V. «La Catedral de Sevilla en 1880: informe de los arquitectos Manuel Portillo y Juan Talavera sobre el estado del edificio», *Laboratorio de Arte*, 20, 2007, p. 368.

11. Por ejemplo, por TROYANO, M. «Las obras de la Catedral de Sevilla», *El Imparcial*, año XXII, nº 7.499, Madrid, 5/4/1888, s. p.

12. FALCÓN MÁRQUEZ, T. «El edificio gótico»..., op. cit., p. 162. Para Calama-Rodríguez, Fernández Ayarragaray, que permanecería al frente de las obras hasta 1900, es el verdadero artífice de la reconstrucción del crucero de la catedral sevillana. Véase CALAMA-RODRÍGUEZ, J. M. «La restauración de la construcción medieval: el caso español (1800-1936)», en *La técnica de la arquitectura medieval*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 361.

el reconocimiento de los daños hubo de realizarse al día siguiente del desplome, cuando se despejó «la atmósfera de la Iglesia del polvo con que la nubló el hundimiento»¹³.

El gran documentalista fotográfico de los momentos previos e inmediatamente posteriores al desastre fue el sevillano Emilio Beauchy Cano (1847-1928)¹⁴. De la sede hispalense había tomado fotografías ya en años anteriores al desplome. Así, había fotografiado el brazo norte del crucero en una imagen tomada entre 1882 y 1885, que presentaba las cimbras dispuestas por Fernández Casanova, en las que utilizaba elementos metálicos «para afianzar las uniones de la madera»¹⁵. Otra imagen, tomada desde los pies de la nave central hacia el retablo mayor, mostraba el

andamiaje de los pilares torales, junto a las cajas de los órganos¹⁶. De la cubierta colocada en el brazo sur del crucero para dismantelar varias bóvedas en mal estado tenemos noticia por una fotografía de Beauchy y otras del francés Lucien Levy. Del sevillano se conserva la imagen N^o 140. *Muelle y Torre del Oro*, que presenta la catedral al fondo con esta cubierta, y que Fontanella fecha entre 1875 y 1885¹⁷. La fecha más probable de realización debe corresponder a la misma época en que se tomaron las de Levy, a fines de 1883 o comienzos de 1884¹⁸. Beauchy también fotografió en 1885 los trabajos de restauración que se llevaban a cabo en las cubiertas del lado del Evangelio¹⁹. A ellos hay que sumar a Juan Navajas Aranda, quien fotografió el encim-

13. Citado en AYARRA JARNE, J. E. *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1974, p. 154.

14. Su labor como documentalista ha sido resaltada por autores como YÁÑEZ POLO, M. Á. *Historia de la fotografía documental en Sevilla*. ABC, Sevilla, 2002, p. 112. Asimismo, Beauchy Cano, con estudio propio desde 1884, destacó en el retrato y en la captación de los monumentos arquitectónicos de Sevilla. Véase FONTANELLA, L. «Sevilla pintada en el ojo del observador», en *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XX*. Fundación FOCUS, Sevilla, 1994, pp. 33-34.

15. Esta decisión permitió reducir las cimbras. Véase JIMÉNEZ MARTÍN, A. *Anatomía de la catedral de Sevilla*. Diputación de Sevilla, Sevilla, 2013, p. 373. Una copia a la albúmina, en colección particular, fue reproducida por GARCÍA FELGUERA, M.^a. de los S. «Sevilla en blanco y negro», en *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XX*. Fundación FOCUS, Sevilla, 1994, p. 162, quien la fechaba entre 1883 y 1886. González Roncero fecha la fotografía hacia 1884. Véase GONZÁLEZ RONCERO, J. «La fotografía del siglo XIX en la Catedral de Sevilla como fuente de información sobre el gótico», en *Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del Gótico Final. La piedra postrera*. T. II. Taller Derecho, S.L., Sevilla, 2007, p. 379.

16. Esta fotografía, fechada por Suárez Garmendia hacia 1880, formó parte de la exposición *La fotografía como documento*, celebrada en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla en 2008. Véase SUÁREZ GARMENDIA, J. M. *La fotografía como documento. El Laboratorio de Arte a través de su Fototeca*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2008, s. p.

17. Un positivo a la albúmina se conserva en la Colección Hershkowitz. Véase FONTANELLA, L. «Sevilla pintada...», op. cit. p. 38.

18. Por ejemplo, la que conserva el Archivo Roger Viollet con número de inventario LL-70A SEVILLE. La fecha de esta fotografía es propuesta por FALCÓN MÁRQUEZ, T. «La Catedral y la Giralda», en *Sevilla. Imágenes de hace cien años*. Equipo 28, Sevilla, 1988, s. p. Según Yáñez Polo, Levy visitó Sevilla por segunda vez en 1882, no sabiéndose si permaneció en la ciudad un año o más, aunque sospechaba que pudo quedarse más años. Véase YÁÑEZ POLO, M. Á. «Lucien Levy y sus viajes a Sevilla», en *Sevilla. Imágenes de hace cien años*. Equipo 28, Sevilla, 1988, s. p.

19. La imagen, positivo a la albúmina a partir de un negativo al colodión, está reproducida en GONZÁLEZ RONCERO, J. «La fotografía...», op. cit., p. 380.

brado de la bóveda contigua al hastial sur en una imagen de hacia 1883-1886²⁰.

Fechadas el mismo día del desplome —aunque, como dijimos más arriba, probablemente de los días posteriores— se conservan otras fotografías tomadas por Emilio Beauchy. Entre ellas, la que lleva por título N^o 114. *Hundimiento en la Catedral de Sevilla. Agosto 1^o / 88*²¹, con cuatro personas inspeccionando la zona y mirando hacia las bóvedas afectadas. También se tomó otra fotografía desde el mismo ángulo y con mínima diferencia de tiempo respecto a la anterior, pero sin ninguna persona²². La que lleva el número 115 mostraba el derrumbe desde el lado sur, mirando hacia el órgano del Evangelio, que no se destruyó pero sí aparece totalmente cubierto de polvo²³. Todas estas imágenes debieron captarse entre los días 2 y 8 de agosto, pues en la edición del día 9 del diario *El País* se indicaba que se había dado comienzo a los trabajos para derribar totalmente los fragmentos restantes de las bóvedas y pilar destruidos, para evitar nuevos desprendimientos²⁴.

En la Fototeca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla se conservan varias fotografías del derrumbe del cimborrio y su reconstrucción. Por ejemplo, dos positivos a la albúmina anónimos (reg. 048368 y 048578) que muestran a un nutrido grupo posando ante el cimborrio hundido (Figs. 1 y 2). Como las imágenes antes comentadas, deben de ser obra del propio Beauchy. En ellos se puede apreciar el lamentable estado en que había quedado el órgano del lado de la Epístola, obra del mallorquín Jorge Bosch. Este instrumento, construido entre 1779 y 1793, era una joya por sus innovaciones, calidades y tamaño (tres teclados manuales, más doce contras y un total de 106 registros, así como 4.988 tubos)²⁵. En cuanto al órgano del lado del Evangelio, obra de Valentín Verdalonga (1816-1831), que no fue destruido cuando se derrumbó el cimborrio, sí se vio seriamente afectado. Ello motivó que el Cabildo prefiriese abordar la construcción de un instrumento romántico a cargo de Aquilino Amezúa (1899-1903), aprovechando las

20. Reproducida en GARCÍA FELGUERA, M^a. de los S. «Sevilla en blanco y negro»..., op. cit., p. 163. Según GONZÁLEZ RONCERO, J. «La fotografía...», op. cit., p. 379, la imagen es de 1885.

21. Un ejemplar se conserva en la Biblioteca Nacional de España (sig. 17/205/6), y otro en el archivo de ABC (Ref. 5775581). Esta fotografía fue reproducida, recortada, en AYARRA JARNE, J. E. *Historia de los Grandes Órganos...*, op. cit., p. 155.

22. Reproducida en JIMÉNEZ MARTÍN, A. *Anatomía de la catedral...*, op. cit., p. 409.

23. De esta imagen, cuyo título es 115. *Hundimiento en la Catedral de Sevilla. Agosto 1^o / 88*, se conserva una copia a la albúmina en la Colección Fernández Rivero (Málaga). La imagen está reproducida en AYARRA JARNE, J. E. *Historia de los Grandes Órganos...*, op. cit., p. 156, y formó parte de la exposición *El tiempo en la mirada*. Véase MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. *El tiempo en la mirada: la fototeca de la Universidad de Sevilla y el patrimonio cultural de sus municipios*. Diputación de Sevilla [etc.], Sevilla, 2012, s. p. En ella posan tres hombres, uno de ellos sentado encima de una viga caída. Asimismo, se aprecia la viga que unía los pilares del lado oeste de los dos órganos, y que se mantuvo tras la caída del cimborrio.

24. *El País*, año II, n^o 412, Madrid, 9/8/1888, s. p.

25. AYARRA JARNE, J. E. «La música en el culto catedralicio hispalense», en *La Catedral de Sevilla*. 2^a edición, Guadalquivir Ediciones, S.L., Sevilla, 1991, p. 735.



cajas de los órganos existentes²⁶. Otro positivo fotográfico (reg. 048374), que Suárez Garmendia también vincula con Beauchy, muestra el cimborrio en plano nadir, cuando aún no se había cubierto tras el derrumbe (Fig. 3)²⁷. Posterior a esta imagen es otra tomada también en plano nadir, pero ya con la estructura exterior que se dispuso para cubrir el vano, que González Roncero vincula con Juan Navajas y

fecha en 1889²⁸. De este momento y autor debe ser también la fotografía realizada desde el andamiaje del cimborrio, que muestra la disposición de las cimbras en la nave del crucero y la cubierta exterior antes mencionada.

La importancia de Beauchy en la documentación del estado del crucero de la catedral tras el derrumbe fue puesta de manifiesto inmediatamente. Dos semanas después de

26. AYARRA JARNE, J. E. «La música en el culto...», op. cit., pp. 735-736. Gestoso relata cómo, al año siguiente del derrumbe, hubo que desmontar este órgano debido a las obras de restauración de la catedral, siendo trasladada la caja a los aposentos bajos del Palacio Arzobispal, y aprovechándose parte de los tubos en el órgano del Sagrario. Véase GESTOSO Y PÉREZ, J. *Sevilla monumental...*, op. cit., p. 266.

27. SUÁREZ GARMENDIA, J. M. *La fotografía como documento...*, op. cit., s. p.

28. GONZÁLEZ RONCERO, J. «La fotografía...», op. cit., p. 382.



Pág. anterior.

Figs. 1 y 2. Emilio Beauchy Cano (atr.):
*Hundimiento del cimborrio de la Catedral de
Sevilla*, agosto de 1888.

SGI Fototeca-Laboratorio de Arte,
Universidad de Sevilla.

Fig. 3. Emilio Beauchy Cano (atr.): *Hundimiento
del cimborrio de la Catedral de Sevilla*, agosto
de 1888. SGI Fototeca-Laboratorio de Arte,
Universidad de Sevilla.

la tragedia, *La Ilustración española y americana* reproducía dos grabados a partir de fotografías suyas: aquella que presentaba a los tres hombres posando sobre las ruinas con el órgano del Evangelio al fondo (es decir, la N° 115 según consta en las copias positivas de Beauchy), y la que mostraba la vista del pilar caído, con el órgano de la Epístola destruido y la verja aplastada²⁹. Las fotografías fueron remitidas al periódico madrileño por el corresponsal en Se-

villa Ramiro Franco. En un número del mes de septiembre esta publicación reproducía un grabado sobre fotografía de Laurent que representaba la reja antes del derrumbe³⁰. En noviembre se publicaba otro grabado sobre fotografía de Beauchy, mostrando el estado actual del tercio inferior del pilar arruinado, que se había apuntalado y desescombrado³¹. Por su parte, la fotografía N° 114 de Beauchy también aparecería reproducida en el extranjero ilustrando el

29. Ambas aparecen reproducidas, a página completa, en *La Ilustración española y americana*, año XXXII, n° XXX, Madrid, 15/8/1888, pp. 81 y 84.

30. *La Ilustración española y americana*, año XXXII, n° XXXVI, Madrid, 30/9/1888, p. 181. Gestoso también incluía una fotografía de la reja dos años después de su desaparición, aunque en este caso obra de R. Kühn (Berlín). Véase GESTOSO Y PÉREZ, J. *Sevilla monumental...*, op. cit., s. p.

31. *La Ilustración española y americana*, año XXXII, n° XLI, Madrid, 8/11/1888, p. 265.

estado en que había quedado el coro, aunque no se citaba la autoría de la imagen³².

Junto a estas fotografías, otra, que González Roncero cree realizada por Beauchy hacia 1882-85, muestra cómo se había instalado el coro y el altar en el trascoro, a fin de poder celebrar misas durante las obras³³. Puesto que el facistol se había trasladado al trascoro en esta época con motivo de las obras y apeos de Fernández Casanova, pudo salvarse de su destrucción, en contra de las noticias recogidas en los diarios los días posteriores al derrumbe³⁴.

Ya fuera a través de las copias positivas, ya a través de los grabados aparecidos en diarios de la época, el estado en que quedó el templo fue conocido por el público. Pero la fotografía cumplió también otra función de capital importancia, pues se utilizó como herramienta para el análisis de las causas del hundimiento del cimborrio, y de las características de los materiales de la obra. Concretamente, en su *Memoria...* de 1888, Fernández Casanova señalaba que se habían sacado fotografías de los restos del pilar hundido —probablemente, la del tercio inferior y la que mostraba el arranque de la bóveda—. Además, indicaba que las fotografías, junto a la certificación de varios facultativos de Sevilla, manifestaban que la parte alta del pilar y el macizo de sobrecarga se conservaron



Fig. 4. Anónimo: *Cimborrio de la Catedral de Sevilla*, 1893. SGI Fototeca-Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla.

compactos después de la caída, mientras que la región intermedia se descompuso totalmente y el basamento quedó en pie³⁵. La fotografía permitió documentar la posición exacta de los restos del pilar tras la caída, y con ello deducir cómo se efectuó el derrumbamiento.

32. Véase *Revue illustrée*, año XII, n° 13, 15/06/1897, p. 295.

33. GONZÁLEZ RONCERO, J. «La fotografía...», op. cit., p. 380.

34. LAGUNA PAÚL, T. «El facistol de la Catedral de Sevilla: Templum musicae», en *Facistol de la Catedral de Sevilla: estudios y recuperación*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2016, p. 81, quien considera esta imagen como anónima, tomada hacia 1889, es decir, varios meses después del derrumbe.

35. FERNÁNDEZ CASANOVA, A. *Memoria sobre las causas del hundimiento...*, op. cit., p. 49.

Tras el desplome del cimborrio, se planteó la reconstrucción del mismo, que se pudo llevar a cabo en los siguientes años. Eso sí, a pesar de las buenas intenciones, en los primeros momentos se echó en falta más apoyo económico, según recogía la prensa local³⁶. Una fotografía conservada en el Archivo de la Catedral de Sevilla muestra en plano nadir el cimborrio dañado, pero habiéndose ya cubierto con un armazón a dos aguas que permitió cerrar esta zona³⁷. Poco tiempo después de terminarse las obras en el cimborrio se fotografió el conjunto restaurado. En la Fototeca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla se conserva un positivo sobre papel (reg. 049026) que presenta el cimborrio ya restaurado, y lleva la inscripción «Cimborrio. 1893» (Fig. 4).

En conclusión, la fotografía nos permite tener una imagen muy aproximada del desastre del 1 de agosto de 1888. La actividad de Emilio Beauchy permitió no solo registrar el aspecto del templo hispalense en los días inmediatamente posteriores al suceso, sino difundirlo entre la sociedad merced a las copias en papel y a los grabados enviados por corresponsales a diarios nacionales y publicaciones extranjeras. Estas fotografías servirían también para indagar en las causas del derrumbe, como lo atestigua Fernández Casanova en su *Memoria*.

Ángel Justo Estebanarz

Director del SGI Fototeca-Laboratorio de Arte
Universidad de Sevilla

36. Gutiérrez de Alba indicaba que sobraban los ofrecimientos, pero que, aunque «sobra jarabe de pico [...] falta dinero, mucho dinero». Véase GUTIÉRREZ DE ALBA, J. M^a. «Crónica», *Perecío*, año II, n^o 44, Sevilla, 2/9/1888, s. p.

37. Reproducida en JIMÉNEZ MARTÍN, A. «El proyecto de sustitución de los pilares 4C y 5C de la Catedral de Sevilla», *Patrimonio cultural de España*, 2, 2009, p. 312. Esta fotografía es una de las que vinculaba con Juan Navajas GONZÁLEZ RINCERO, J. «La fotografía...», op. cit., p. 382, y que mencionamos más arriba. En la Sección fototeca histórica del Archivo de la Catedral de Sevilla se conservan varias fotografías del suceso: sig. Ft 1881i Anónimo, ft1884 Beauchy, ft1887 Beauchy, ft1887 Beauchy, 1888d Anónimo, ft1888f Anónimo y ft1888j Anónimo.

Bibliografía

- ALONSO RUIZ, B. «El cimborrio de la “magna hispalense” y Juan Gil de Hontañón», en *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. T. I. Juan de Herrera, SEdHC, Arquitectos de Cádiz, COAAT Cádiz, Madrid, 2005, pp. 21-33.
- AYARRA JARNE, J. E. *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1974.
- AYARRA JARNE, J. E. «La música en el culto catedralicio hispalense», en *La Catedral de Sevilla*. 2ª edición, Guadalquivir Ediciones, S.L., Sevilla, 1991, pp. 699-747.
- CALAMA-RODRÍGUEZ, J. M. «La restauración de la construcción medieval: el caso español (1800-1936)», en *La técnica de la arquitectura medieval*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001, pp. 349-380.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T. «El edificio gótico», en *La Catedral de Sevilla*. 2ª edición, Guadalquivir Ediciones, S.L., Sevilla, 1991, pp. 133-172.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T. «La Catedral y la Giralda», en *Sevilla. Imágenes de hace cien años*. Equipo 28, Sevilla, 1988, s. p.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, A. *Memoria sobre las causas del hundimiento acaecido el 1º de agosto de 1888 en la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1888.
- FONTANELLA, L. «Sevilla pintada en el ojo del observador», en *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XX*. Fundación FOCUS, Sevilla, 1994, pp. 8-39.
- GARCÍA FELGUERA, Mª. de los S. «Sevilla en blanco y negro», en *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XX*. Fundación FOCUS, Sevilla, 1994, pp. 142-194.
- GESTOSO Y PÉREZ, J. *Sevilla monumental y artística*. T. II. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1890.
- GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, Mª. del V. «La Catedral de Sevilla en 1880: informe de los arquitectos Manuel Portillo y Juan Talavera sobre el estado del edificio», *Laboratorio de Arte*, 20, 2007, pp. 363-372.
- GONZÁLEZ RONCERO, J. «La fotografía del siglo XIX en la Catedral de Sevilla como fuente de información sobre el gótico», en *Síposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del Gótico Final. La piedra postrera*. T. II. Taller Dereçeo, S.L., Sevilla, 2007, pp. 371-385.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. *Anatomía de la catedral de Sevilla*. Diputación de Sevilla, Sevilla, 2013.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. «El proyecto de sustitución de los pilares 4C y 5C de la Catedral de Sevilla», *Patrimonio cultural de España*, 2, 2009, pp. 312-323.
- LAGUNA PAÚL, T. «El facistol de la Catedral de Sevilla: Templum musicae», en *Facistol de la Catedral de Sevilla: estudios y recuperación*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2016, pp. 15-106.

- LAGUNA PAÚL, T. «Llegada y primeras obras de Miguel Perrin en la Catedral de Sevilla: el programa escultórico de la reconstrucción del Cimborrio de Juan Gil de Hontañón», *Laboratorio de Arte*, 24, 2012, pp. 137-162.
- MATA TORRES, J. *La rejería sevillana en el siglo XVI*. Diputación de Sevilla, Sevilla, 2001.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. *El tiempo en la mirada: la fototeca de la Universidad de Sevilla y el patrimonio cultural de sus municipios*. Diputación de Sevilla [etc.], Sevilla, 2012.
- NIETO ALCAIDE, V. *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla*. Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla e Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1969.
- PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, J. «Necrología de un navarro ilustre. El Excmo. Sr. D. Adolfo Fernández Casanova», *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, año 6, tomo 23, 1915, pp. 153-155.
- SUÁREZ GARMENDIA, J. M. *La fotografía como documento. El Laboratorio de Arte a través de su Fototeca*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2008.
- YÁÑEZ POLO, M. Á. *Historia de la fotografía documental en Sevilla*. ABC, Sevilla, 2002.
- YÁÑEZ POLO, M. Á. «Lucien Levy y sus viajes a Sevilla», en *Sevilla. Imágenes de hace cien años*. Equipo 28, Sevilla, 1988, s. p.

Los Beauchy y la corte sevillana de los duques de Montpensier

La extensa y conocida iconografía fotográfica que del Real Palacio de san Telmo proyectaron y difundieron los duques de Montpensier arrancó con la llegada a la ciudad de Sevilla de multitud de fotógrafos foráneos, especialmente franceses. Alejandro Massari, el vizconde de Vigier o Francisco de Leygonier fueron los primeros artífices, junto a algunos arquitectos, jardineros y artistas destacados, en formar parte de la órbita de mecenazgo que los Montpensier impulsaron en la ciudad a partir de 1848. Junto a este aspecto, centrado en dar a conocer nacional e internacionalmente una imagen tanto de su corte como de sí mismos, está también el hecho que reconoce a Antonio María de Orleans, duque de Montpensier, como uno de los más activos coleccionistas de fotografías de su tiempo¹ (Fig. 1).

Como es conocido, los Montpensier, Antonio de Orleans y su esposa la infanta española María Luisa Fernanda de

Borbón, habían llegado a Sevilla tras el estallido de la revolución de 1848, la que había expulsado a su padre el rey *Louis Philippe* del trono de Francia. La ciudad andaluza los acogía como miembros destacados de la *Real Familia* de España y, sin duda, estos jovencísimos duques sintieron al llegar una calidez y una alegría extraordinaria, algo que se alejaba paradójicamente tanto de los sucesos revolucionarios que acababan de sufrir en París como de su vertiginosa salida hacia Inglaterra y España. Ambos rememorarían posteriormente, en otros momentos de exilio político a los que se vieron abocados, su vida en Andalucía, su sentida admiración hacia esta región, especialmente hacia las localidades de Sevilla y Sanlúcar de Barrameda, lugares donde habían levantado la sede de una corte muy dinámica y admirada en su tiempo² (Fig. 2).

Entre los intereses que con mayor ahínco desarrolló Antonio de Orleans a lo largo de su vida está su afán por la

1. Véase FONTANELLA, L. y GARCÍA FELGUERA, M.^a de los S. *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*, FOCUS Abengoa, Sevilla, 1994.

2. Véase LLEÓ CAÑAL, V. *La Sevilla de los Montpensier*, FOCUS Abengoa, Sevilla, 1997, y RODRÍGUEZ DÍAZ, M. *El Mecenazgo de los Duques de Montpensier*, Arco Libros, Madrid, 2018.



Fig. 1. R. N. Napper,
El Palacio de San Telmo, Sevilla,
ca. 1860. Colección descendientes de
los duques de Montpensier.

adquisición y colección de libros y álbumes de fotografías —además de obras de arte y objetos suntuarios—, con los que compuso una incomparable biblioteca que se repartía entre sus palacios de Sevilla y Sanlúcar. Compró y encargó fotografías de temática muy diversa y variopinta, y contrató y protegió a fotógrafos extranjeros y locales con los que llegó en ocasiones a mantener estrechas vinculaciones, como en el caso de Leygonier, Clifford o Masson, que fueron en cierta forma agentes muy relevantes que contribuyeron a

forjar una imagen de su corte y su proyecto político. Otros fotógrafos sevillanos como Gumersindo Ortiz, José Sierra Payba o Enrique Godínez retrataron no solo a todos los miembros de la familia Montpensier sino también a las personalidades más relevantes y relacionadas con su corte³. La familia o saga de fotógrafos Beauchy, de procedencia francesa, aunque asentados en Sevilla desde al menos los inicios de la década de 1840, tuvo sus comienzos en una fábrica con tienda o bazar ubicada en la calle de la Sierpes

3. Véase SÁNCHEZ GÓMEZ, C. y PIÑAR SAMOS, J. «La Biblioteca fotográfica de Antonio de Orleans, duque de Montpensier (1847-1890)». En: *1 Jornadas de investigación sobre Historia de la fotografía*, Zaragoza, octubre de 2015.



Fig. 2. Léon Noel, *Los duques de Montpensier*, ca. 1848, litografías.
Colección descendientes de los duques de Montpensier.

número 102, que se dedicaba a la venta y arreglo de espejos y marcos dorados, y ofrecían productos relacionados con las bellas artes y el adorno, como papel, tintas, pinceles y productos de pintura, así como estampas litográficas, papel pintado, además de otros servicios como perfumería o juguetería. Éste debió ser el primer negocio que abrió

Jules Beauchy Perou, justamente donde empezó a trabajar su hijo Emilio algunos años después. Tenía en principio un carácter generalista, pero estaba evidentemente vinculado a las bellas artes, y por él debieron pasar numerosos pintores con sus obras así como lienzos para enmarcar y marcos que dorar. Justo en este ambiente es donde Jules

Beauchy fue conformando un incipiente negocio paralelo, un estudio de fotografía que se anunciaba como *Leptografía Francesa* —instalado posteriormente en Sierpes nº 30—, y que ofrecía además de grandes retratos, cartes de visite y ambrotipos, diverso material fotográfico⁴.

Las primeras relaciones o contactos que podemos documentar del negocio de los Beauchy con la casa de Montpensier, es decir su *Real Palacio* de Sevilla, son de 1853, cuando fueron adquiridos unos *treinta rollos de papel pintado* y numerosos pinceles, suponemos que para forrar o tapizar habitaciones en la primera gran reforma ejecutada en San Telmo, una compra que sabemos que se repitió en otras ocasiones con posterioridad. Éste fue entonces el primer acercamiento de la casa Beauchy con la corte de los Montpensier, y aunque no hemos localizado hasta el momento noticias o encargos fotográficos desde San Telmo para esta década central del siglo XIX, si figura sin embargo para una fecha ya posterior, en 1867, un tipo de pedido más concreto e interesante en este sentido, y que conocemos a través de una factura conservada en el archivo personal de los propios duques. Desde el palacio de los Montpensier era solicitado un extenso conjunto de retratos fotográficos, pero no unos retratos de familia, sino que exactamente eran *cuarenta y seis retratos de (gentes) del circo*, como aparece anotado en la carta de pago localizada, y que refleja un coste de ciento ochenta y cuatro reales (Fig. 3).



Fig. 3. Factura de la Fábrica de espejos y marcos dorados de Julio Beauchy, de 30 de marzo de 1867, en la que aparece el pedido para el Palacio de San Telmo de Sevilla de *Cuarenta y seis retratos de (gente) de los del circo*, cobrada por el hijo, Emilio Beauchy. Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda.

En el establecimiento de Julio Beauchy, ya denominado entonces estudio de *Fotografía Francesa* —y aun en la calle Sierpes 102—, comenzaban a venderse entonces no solo retratos fotográficos a petición del cliente de turno, sino colecciones fotográficas de personajes tan variopintos como toreros, saltimbanquis y otras gentes del circo, o tipos populares de la ciudad, muy de moda entonces, y a las que los Montpensier fueron muy aficionados. Especialmente en Francia y Gran Bretaña, con autores como el

4. Véase YÁÑEZ POLO, M. Á. *Retratistas y fotógrafos*, Cosas de Sevilla, Repiso-Lorenzo Ediciones, Sevilla, 1981. También PEREIRAS HURTADO, E. y HOLGADO BRENES, J. M. *Andalucía en Blanco y Negro*, Espasa Calpe, Madrid, 1999, pp. 18 y 38.



Fig. 4. Julio Beauchy, *Retrato de hombre del circo*, del estudio de «Fotografía Francesa», ubicado en Sierpes n° 102, ca. 1867, fotografía. Colección descendientes de los duques de Montpensier.

prestigioso Disdéri a la cabeza, se pusieron de moda hacia 1860 las series en carta de visita sobre personajes del mundo del circo y el teatro, o representando escenas cómicas, así que numerosos coleccionistas europeos comenzaron a conformar también álbumes curiosos y divertidos, tendencia que los Montpensier confirman con esta serie adquirida a Julio Beauchy en su citado estudio de *Fotografía Francesa*⁵ (Fig. 4). Unos meses después de este singular pedido los duques vuelven a contactar con Julio Beauchy para comprar *diez vistas fotográficas de varios monumentos de Sevilla*, cuyo importe ascendió a doscientos reales. Precisamente los duques esta-

ban adquiriendo un tipo de vistas urbanas que harían muy famoso a su hijo Emilio unos años después, hacia la década de 1880, y que junto a sus tomas de escenas de la vida cotidiana y popular de la ciudad conformarían un tipo de obra y un estilo propio, con un lenguaje fácilmente identificable y reconocible, algo que solo consiguen los grandes maestros. Del establecimiento en el número 102 de Sierpes pasaron los Beauchy definitivamente al número 30 de la misma calle, aunque el negocio mantuvo la denominación de *Fábrica de espejos y marcos dorados de Julio Beauchy*. Hacia 1885 se añadiría la coletilla «y Compañía», y hacia esa misma fe-

5. Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda (En adelante AOBBS), L. 717, P. 1. Facturas comerciales.

cha —fallecido ya Julio—, comenzó a figurar como «Viuda de Beauchy», negocio que aunque permaneció con una denominación similar, evolucionó y ya no se mantendría ubicado en la reconocida calle de la Sierpes.

Como vemos, no es hasta finales de la década de 1860 cuando este establecimiento, con su sección o apartado de fotografía denominado *Fotografía Francesa de Julio Beauchy* —y asociado además al fotógrafo Antonio Rodríguez Téllez—, trabajó para el palacio de San Telmo o lo abastecía de fotografías o material relacionado, como hojas-cartulina o álbumes. En los estudios de Sierpes 102 y Sierpes 30 trabajó y se formó su hijo Emilio, que sí seguiría sus pasos artísticos, pero que lo superaría realmente en fama y reconocimiento en parte por la potente difusión que éste logró de su obra, algo que lo convirtió en uno de los fotógrafos más relevantes y afamados de la Sevilla de fin de siglo. En las calles Sierpes nº 16 y en San Acasio nº 2 —aunque también pasó por Campana y Rioja— se ubicó el negocio que Emilio Beauchy Cano y el citado Antonio Rodríguez Téllez, el antiguo socio de su padre, montaron como establecimiento especializado con el nombre de *Fotografía Universal*, y en el que aparecían como renombrados fotógrafos con la distinción de trabajar para la *Real Cámara*, la *Reina Isabel II*, así como para SS. AA. RR. *los Srmos. Duques de Montpensier*⁶.

El estudio *Fotografía Universal* de Sierpes 16, a medias entre

los Beauchy y A. Rodríguez, debió instalarse con todo tipo de lujos hacia 1876, pues tenían por objetivo convertirse en los fotógrafos de la alta sociedad sevillana. Este estudio fue elegido por la corte de los Montpensier en numerosas ocasiones, aunque especialmente para una reconocida serie de retratos sobre la todavía infanta Mercedes de Orleans y el joven rey Alfonso XII, algo que sin duda les ofreció una distinción exclusiva y a la vez un recurso extraordinario para atraer a una clientela muy selecta. La calidad de sus fotografías, así como la lujosa presentación de sus *carte de visite*, montadas sobre cartón y *passepapier* encargados en Alemania hicieron del estudio *Beauchy y Rodríguez* un establecimiento realmente muy reconocido, premiado y respetado tanto por la sociedad sevillana como por el círculo artístico de la ciudad⁷.

Para la corte de San Telmo, como decimos, tomaron *Beauchy y Rodríguez* una serie de fotografías de los jovencísimos primos, la futura reina María de las Mercedes y el ya rey Alfonso XII, solo algunos meses antes de la boda real que se celebraría en Madrid en enero de 1878. Era parte de la recreación o propaganda de un logro político de sus padres, Antonio de Orleans y la infanta María Luisa Fernanda de Borbón, quienes veían en este matrimonio un medio para alcanzar finalmente la tan ansiada corona de España, aunque esta vez para uno de sus vástagos. La serie de retratos

6. AOBs, L. 15, p. 11. Facturas comerciales.

7. PEREIRAS HURTADO, E. y HOLGADO BRENES, J. M. *opus cit.*, p. 52.



Fig. 5. Emilio Beauchy y Antonio Rodríguez, *La infanta María de las Mercedes de Orleans y el rey Alfonso XII*, ca. 1877, fotografías. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

realizados a la regia pareja, probablemente los más bellos e intimistas que se les hicieron durante su corto romance, pasaron tras la inmediata muerte de la reina Mercedes a convertirse en auténticos iconos de su brevísimo reinado. El enlace forjado durante años entre Madrid y Sevilla encontraba paradójicamente en este conjunto de excelentes fotografías una fuente desde la que hacer crecer aun más —con la muerte de la citada reina como trágica pero eficaz

añadidura—, la historia de amor entre un rey y una princesa, un tipo de relato tan en auge entonces entre las casas reales europeas, y que acabó reportando a la monarquía española su particular correlato, tan popular como banalizado con el paso de los años (Fig. 5).

Manuel Rodríguez Díaz

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla

Bibliografía

DE SAGRERA, ANA, *La Reina Mercedes*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2004.

FONTANELLA, Lee y GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos, *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*, FOCUS Abengoa, Sevilla, 1994.

GONZÁLEZ, Margarita, RUIZ, Leticia y SOUGEZ, Marie-Loup, *La fotografía en las colecciones reales*, Patrimonio Nacional-Fundación «La Caixa», Madrid, 1999.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad. Desde sus Orígenes hasta el siglo XXI*, Lunwerg Editores y Círculo de Lectores, Barcelona, 2005.

LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La Sevilla de los Montpensier*, FOCUS Abengoa, Sevilla, 1997.

PEREIRAS HURTADO, Eduardo y HOLGADO

BRENES, José Manuel, *Andalucía en Blanco y Negro*, Espasa Calpe, Madrid, 1999.

RODRÍGUEZ DÍAZ, Manuel, *El Mecenazgo de los Duques de Montpensier*, Arco Libros, Madrid, 2018.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Carlos y PIÑAR SAMOS, Javier, «La Biblioteca fotográfica de Antonio de Orleans, duque de Montpensier (1847-1890)». En: *I Jornadas de investigación sobre Historia de la fotografía*, Zaragoza, octubre de 2015.

YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel, *Retratistas y fotógrafos*, Cosas de Sevilla, Repiso-Lorenzo Ediciones, Sevilla, 1981.

Los cafés cantantes de Sevilla y las imágenes fotográficas de Emilio Beauchy

Las imágenes que fotografió Emilio Beauchy del escenario de un café cantante y de su cuadro de artistas, junto con parte de la clientela, son a día de hoy las más valiosas que poseemos para conocer el origen de estos espacios donde se formó el flamenco. Está en estrecha relación con la información que las guías oficiales de Sevilla anunciaron sobre los espectáculos flamencos a lo largo de la década de 1870; con las memorias de los viajeros que los visitaron a partir de entonces; con los escasos anuncios que ofrecía la prensa diaria local, y con las imágenes fotográficas que se comercializaron de la ciudad. Es decir, conforma junto con una parte importante del legado de este fotógrafo, el repertorio de espacios que los viajeros convirtieron en lugares de interés turístico.

Las diferentes ilustraciones que se conservan representan momentos de una misma escena, fotografiada según consta en la misma imagen, en un café cantante, que po-

dría datarse entre 1882 y 1891¹. La presencia de niños, el escaso público que comenzaba a llegar en las primeras horas, nos indican que se realizó con bastante probabilidad en las primeras horas de la tarde. En ella aparece el cuadro de artistas formado principalmente por mujeres al baile y al cante, con un guitarrista, que conformaban un elenco que oscilaba entre diez y quince artistas habitualmente. La aparición de Concha conocida como «La Carbonera», identificada por la historiografía flamenca en numerosas ocasiones, permite la fijación de la imagen en este marco cronológico, considerando que a lo largo de su existencia se convirtió en una de las figuras más importantes de los cafés de Sevilla, tanto del de Silverio como del de Ojeda, conocido como *El Burrero*. De igual modo, el atuendo de los retratados, concretamente el sombrero hongo o bombín que porta un hombre del público, que comenzó a popularizarse especialmente en esta década en Sevilla, así como la simple apertura de estos locales nos determina la

1. GÓMEZ ZARZUELA, V. *Guía de Sevilla*. Sevilla 1890, p. V.



Fotografía de Emily Sibley y del café cantante autor ?? colección ?? año ??

posible fecha inicial. En lo concerniente a su fecha final, 1891, lo constatamos por la adquisición que realizó de una de las albuminas la estadounidense Emily Sibley Watson, quien la compró a Emilio Beauchy en mayo de este año, como anotó en el margen de la imagen².

De igual forma, aunque ya con fecha tardía, concretamente en 1895, el escritor francés Pierre Louÿs contó por carta al actor y director de teatro francés Firmin Gémier, que había adquirido entonces, unas imágenes del café del Burrero «al mejor fotógrafo de Sevilla (Beauchy, calle Rioja)» inéditas en Francia, que cuando llegara a Sevilla, en junio de 1910, éste podría mostrárselas³. Si a esto añadimos el cambio de domicilio que experimentó concretamente el café del Burrero en 1888, trasladándose desde la calle Tarifa hasta Sierpes, en relación a algunos relevantes testimonios literarios como los de Silverio Soto⁴, centrado poco antes de marzo de 1888, y el de Salvador Rueda, publicado en 1892⁵, nos encontramos con unas fechas que se moverían en este marco cronológico.

Finalmente, destaca el testimonio de Fernando el de Triana, quien trazando el rastro biográfico de la bailaora Concha la «Carbonera» indica que ésta alcanzó gran popularidad en el *Burrero* con un tango que ella misma se cantaba al baile, que hablaba de la fallida sublevación militar de los regimientos de Abuera y Garellano en Madrid durante la noche del 19 de septiembre de 1886 contra la reina regente María Cristina de Habsburgo, en su intento de imponer un gobierno republicano. Asegura el escritor, que tanto con

2. Archivo Emily S. Watson, mayo de 1891. Memorial Art Gallery. USA.

3. GOUJON, J. P. y CAMERO PÉREZ, M. del C. *Pierre Louÿs y Andalucía. Cartas inéditas y fragmentos*, Sevilla, 1984, p. 179.

4. DOMÍNGUEZ, S. *Ecos de un rincón de España* (Impresiones de un paseo), Librería Nacional y Extranjera de H de Rodríguez, Libreros de la Universidad del Instituto, Valladolid, 1890, pp. 167-193.

5. RUEDA, S. «El zapateado» en *Blanco y Negro*, 7 de febrero de 1892, pp. 91-92.

el tango, como con una comparsa en la que ella participaba, junto con otras artistas identificadas en la fotografía de Beauchy por investigadores del flamenco como la Serrana, Fernanda Antúnez, su hermana Juana o la Carbonera, de tratarse del café del Burrero, éste ya se había trasladado a la sede que abrió en 1888 en la calle Sierpes número 11, muy cercano al gabinete fotográfico de Beauchy, que se encontraba ese mismo año en Sierpes, 30. Sobre este escenario, que conoció personalmente llegó a escribir que: «era tan amplio, que en más de una ocasión llegaron a lidiarse pequeños becerretes de casta, formándose la cuadrilla lidiadora con los mismos artistas»⁶. Todo esto, unido a la información que nos ofrece el médico y escritor Silverio Domínguez, habitual de este café durante su estancia en Sevilla que nos habla con bastante proximidad del cuadro de artistas que retratara Beauchy, podemos aproximar la datación de la imagen hacia estos años finales de la década, pues la dedicatoria de su libro está fechada por él mismo el 19 de agosto de 1889.

En cualquier caso, la historiografía flamenca ha venido identificando la imagen con este café tradicionalmente, sirviéndose principalmente de la posible identificación de los artistas que componen el cuadro, a pesar del desinterés del fotógrafo por concretarlo. Esta particularidad resulta significativa, pues lejos de resultar el fruto azaroso de un descuido, consideramos que Emilio Beauchy lo retrató como

representación de un espacio de interés turístico y, por ello, como objeto de «souvenir». El tipo de público que lo frecuentaba, entre los que no se contaban las clases medias o altas, ni las señoras, por el ambiente social de su interior ni por la propia naturaleza del espectáculo y de las diversiones que se representaban, haría de él un lugar diferente, atractivo para los amantes del flamenco y sus curiosos, que Emilio Beauchy supo preparar comercialmente para canalizar el interés que despertaban entre quienes contaban con los recursos económicos para comprarlo, como son los casos de visitantes y aficionados locales. Una imagen que tendría una última dedicación viajera, al convertirse en tarjeta postal dentro de una serie que la Unión Postal Universal comercializó con el número 17, como *Café cantante*, como *Recuerdo de Sevilla*. De esta forma la natural inconcreción de la identificación que realiza Emilio Beauchy está relacionada con la clientela para la que fue creada y que la difundió, constituida principalmente por los turistas. Particularidad que se une también a su legado documental, pues son ellos los que nos han dejado los testimonios que nos permiten trazar este estudio.

El café del Burrero fue junto con el que regentaba Silverio Franconetti en la calle Rosario, conocido en la ciudad como el *Café de Silverio*, el espacio donde el cante flamenco encontró su espacio para conformarse como espectáculo, y con él evolucionar, enriquecerse y transformarse. Los em-

6. TRIANA, Fernando el de, *Arte y artistas flamencos*, Córdoba, 1979, p. 110.

presarios Manuel Ojeda y Silverio Franconetti a partir de los tradicionales salones de bailes del país, crearon estos cafés destinados al cante y al baile, que por la coyuntura en la que se desarrollaron, se convirtieron en espacios destinados al consumo de unas músicas primordialmente flamencas que se estimularon en ellos. De esta forma sobre los tabladillos de madera de estos angostos salones, los artistas que sobre ellos actuaron en constante interacción con el público, crearon lo que terminaría reconociéndose por la historiografía flamenca como sus orígenes más inmediatos, y el fundamento primero de su contemporaneidad. También constituyen un espacio único para las diversiones urbanas de las clases trabajadoras, en estrecha relación con el movimiento social y económico que generó espacios similares en las principales capitales europeas, con la diferencia de que en ellos las músicas que se escuchaban mientras el cliente abonaba el importe de una copa de manzanilla eran flamencas.

Los cafés cantantes de Silverio y El Burrero son deudores de los salones o academias de baile que comenzaron su andadura en Sevilla en 1845, gracias al maestro de danza Miguel de la Barrera⁷. En la primera planta de una casa ubicada en la calle de la Pasión, actual Vargas Campos, detrás del antiguo Anfiteatro se abriría la primera academia de bailes conocida en la ciudad. En 1850 Miguel ya había

traslado su salón o academia a la próxima calle Tarifa, actual Santa María de Gracia, y en su interior se organizaban bailes de palillos como los boleros, y de jaleos, el olé o el vito donde por el pago de una entrada, los clientes, especialmente extranjeros, disfrutaban de un espectáculo de bailes. Este salón fue creado para los extranjeros, especialmente británicos y, de igual modo, para que las mujeres los pudieran consumir cómodamente. Un reducido número de cicerones conocidos en la ciudad por su trabajo con los ingleses hacían de intermediarios en un primer momento, que pronto se complementó con la entrega de publicidad que se hacía llegar a los mismos hoteles. Desde su apertura fue un éxito, pues Miguel de la Barrera mantendría su salón abierto hasta su fallecimiento en 1864, entonces ya ubicado en la calle Trajano. En cualquier caso, las diferentes sedes apenas supusieron movilidad, pues constituyeron un entorno tortuoso de callejuelas, entonces dispuestas junto a la calle Sierpes y La Campana, en un entramado urbano que se encuentra actualmente muy transformado. La disposición de la clientela que los consumía, el cuadro de artistas compuestos principalmente por jovencitas bailarinas, se acompañaba de un reducido grupo de músicos y de acompañantes, constituido generalmente por un guitarrista, un violinista, alguien tocando el pandero y diversos palmeros, así como de algunos *cantaos* en un repertorio

7. PLAZA ORELLANA, R. *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla, 1999, pp. 620-666; PLAZA ORELLANA, Rocío. *Bailes de España en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX*, Córdoba, 2013, pp. 207; 284.

tan reducido como intrascendente para la publicidad que le concedían al espectáculo en su proyección hacia la clientela extranjera. Todo el cuerpo musical, incluido el cante, no tenía más utilidad aparente que el de acompañar a los bailes femeninos en su variado repertorio, pues convivían con total naturalidad las jotas con los primeros bailes de origen flamenco, como puede ser el paso del olé. No obstante, a partir de la década de 1850, y debido a la competencia que se estableció con la apertura de otras dos academias más, sus propietarios publicitaron las funciones en los periódicos de *El Porvenir* y *La Andalucía*, especificando, en ocasiones, la presencia de algún *cantaor* concreto acompañando a los bailes. Sin embargo, para los extranjeros, ninguno de aquellos nombres, generalmente masculinos, que puntualmente aparecen, significaban nada, por lo que no fueron reclamos de ningún tipo para el espectáculo, como sí lo eran algunas bailarinas tan destacadas como Amparo Álvarez «La Campanera». Este detalle resulta fundamental para comprender el origen de estos espectáculos que comenzaron por el protagonismo del baile femenino, considerado el principal atractivo por un público europeo de condición social acomodada, especialmente anglosajón, que se convertiría en el principal mantenedor del mismo y, por ello, en uno de sus principales artífices debido a la eficacia de su demanda. Estos datos son especialmente relevantes para comprender la naturaleza del café cantante, así como la premeditada escena que Emilio Beauchy fotografió, que dista mucho de tratarse de una improvisada

composición conformada por quienes andaban casualmente por aquel lugar.

El pintor sueco Egron Lundgren, quien acostumbraba a acudir al salón de «Miguelito», como lo conocían en Sevilla desde que llegó en 1849, acompañado de diversos amigos británicos, nos ofrece un documento único del ambiente de aquellas fiestas, así como del transcurso del espectáculo. Comenzaba de noche, sobre las diez. La habitación consistía en un salón iluminado por pequeñas lámparas con espejos, y el mobiliario estaba compuesto por unos bancos cubiertos de tela roja. Junto a este salón había una antesala con un mostrador rectangular donde se vendían pasteles, vino de manzanilla, ciruelas confitadas, y leche de almendra fría. Los clientes adquirían estos productos e invitaban a las bailarinas después del baile. El pintor recuerda que la música la ofrecían un violinista ciego y un guitarrista gitano, que se alternaban según los bailes de las muchachas. El público congregado en su mayoría no pagaba la entrada, había sido invitado por el propio maestro, bien para que animara o bien porque formaban parte de la familia de las bailarinas, que vigilaban en todo momento por su seguridad. Por ello se trataba de un variopinto ambiente constituido por muchos hombres, especialmente jóvenes, ancianas, mujeres con bebés y niños vestidos de formas diversas, desde los tradicionales trajes de majos a los modestos atuendos de las clases trabajadoras. Sin embargo, sus amigos británicos, habituales tanto de las fiestas que organizaba Miguel en su salón, como de las que ellos hacían en otros lugares, des-

confiaban de aquellos ambientes, por lo que: «Uno de mis amigos llevaba pistolas en el bolsillo, por si acaso. Y a veces resultaba necesario en algunas situaciones delicadas que pueden surgir durante semejantes diversiones»⁸.

A Miguel de la Barrera le salió pronto un competidor, que instaló también su salón de bailes bien cerca, concretamente en la misma calle en la que comenzó él, en la calle de la Pasión, y lo haría concretamente en 1851, llamando a su local *El Recreo Andaluz*. Manuel de la Barrera⁹ comenzaría en este año su andadura, que como evidencia la demanda extranjera de bailes que ofrecen los periódicos y las memorias que dejaron sus clientes en la literatura de viajes, mantendría abierta su academia hasta 1874, aunque mudaría su domicilio. Sería tal la demanda que por un breve intervalo de tiempo llegaron a convivir hasta tres salones en 1854, concretamente los de Miguel de la Barrera, Manuel de la Barrera y Amparo Álvarez «la Campanera» en la calle de la Plata, actual de Martín Villa. Todos en un radio de proximidad de algo más de cincuenta metros. La oferta de los tres era similar, así como la publicidad que realizaban, pues destacaba el baile femenino, y en ellos los pasos tradicionales españoles como los boleros con castañuelas y

los bailes de jaleos. Sólo duró un año esta competencia tripartita, pues en 1855 la Campanera volvió al baile y dejó la empresa, y quedaron a solas Manuel y Miguel con el negocio de toda la clientela. A partir de aquel momento, y hasta que abrieron los cafés cantantes de Silverio y Ojeda, solo existirían en Sevilla dos salones de baile, ubicados ambos muy próximos en el entorno de la Campana y comienzo de la calle Sierpes. Los locales sobrevivieron a sus dueños originales, pues el *Salón de Oriente* que Miguel de la Barrera había instalado en la calle Trajano, sería gestionado por Manuel de la Barrera tras su muerte, a partir de 1864, mudando su domicilio¹⁰. Entonces, Manuel dejaría su local de la calle Tarifa, conocido como *Salón del Recreo* al maestro Luis Botella que lo gestionaría a partir de aquel año. Manuel de la Barrera continuaría al frente de su Salón, que se mantendría como *Salón de Oriente*, nombre que le puso Miguel, hasta 1878, fecha a partir de la cual lo gestionarían Francisco y José de la Barrera¹¹. Por su parte, su antiguo *Salón del Recreo* lo gestionaría Luis Botella a lo largo de la década de 1860, hasta que Silverio Franconetti se hizo con él.

En la década de 1860 se aprecia un cambio importante en el panorama de los espectáculos de bailes españoles, «jaleos

8. PLAZA ORELLANA, R. *Anotaciones y cartas del pintor Egon Lundgren en Sevilla*, Sevilla, 2018, pp.61-63.

9. <https://manuelbohorquez.com/la-gazapera-flamenca/los-celebres-boleros-hermanos-de-la-barrera-no-eran-ni-siquiera-primos/> (Consultado el 10 de octubre de 2018).

10. El Porvenir, 24 de agosto de 1865. Cfr. ORTÍZ NUEVO, J. L. ¿Se sabe algo? *Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*, Sevilla, 1990, pp. 56-57.

11. GÓMEZ ZARZUELA, M. *Guía de Sevilla*. Sevilla 1878, p. 150.

y flamencos»¹² como empiezan a denominarse, que se ofrecían en los salones o academias. La prensa diaria local, conformada por *El Porvenir* y *La Andalucía*, publicitaría sus funciones desgranando la presencia de los intérpretes al canto, destacando sus nombres, el tipo de canto que realizarían así como su procedencia. Entonces se nos presenta a Ramón Sartorio¹³, Miracielo¹⁴, El Cuervo sanluqueño¹⁵, José Lorente¹⁶, el Zarcillero¹⁷, Silverio Franconetti¹⁸, Carito¹⁹, Currito²⁰, El Quiqui²¹, la Virilo²², Juan el Malagueño²³, José García²⁴ o José Perea del Puerto²⁵, entre otros. Semejante especificación destinada a los lectores de la prensa local, refleja la existencia de un tipo de público en la ciudad. Por ellos la presencia de los *cantaos* y las *cantaoras* se visibiliza más, como noticia de interés para aficionados locales. Es decir, una inclinación de parte de la sociedad sevillana hacia el canto, que intentan canalizar los empresarios de los salones, y que publicitan en sus periódicos. De esta forma, a los listados de bailarinas habituales que conformaban los anuncios de la década anterior, se suma la presencia cada vez más numerosa de los *cantaos*, pues son hombres en su mayoría los anunciados. No obstante, este fenómeno que se da en la prensa a partir de estos años no tiene correspondencia con la publicidad que se destina a los huéspedes de los hoteles, ni tampoco con la recepción que harán los extranjeros de ellos. Las memorias de los viajeros que participaron de bailes en estos salones en las décadas de 1860 en adelante no reflejan ningún tipo de interés hacia el canto, ni hacia sus artistas, ni tan siquiera lo encontramos en el testimonio de Charles Davillier, quien se esmeró en describir todo el repertorio de bailes y de boleras y bailaoras que

12. *La Andalucía*, 23 de junio de 1864. Cfr. ORTÍZ NUEVO, J. L. ¿Se sabe algo?... op. cit. p. 54.

13. *El Porvenir*, 24 de agosto de 1865. Cfr. ORTÍZ NUEVO, J. L. ¿Se sabe algo?... op. cit. p. 57; *La Andalucía*, 14 de junio de 1867. Cfr. ORTÍZ NUEVO, José Luis. ¿Se sabe algo?... op. cit. p. 59.

El Porvenir, 27 de marzo de 1862. Cfr. ORTÍZ NUEVO, J. L. ¿Se sabe algo?... op. cit. p. 51.

14. *La Andalucía*, 23 de junio de 1864. Cfr. ORTÍZ NUEVO, J. L. ¿Se sabe algo?... op. cit. p. 55.

15. *La Andalucía*, 27 de julio de 1867. Cfr. ORTÍZ NUEVO, J. L. ¿Se sabe algo?... op. cit. p. 59.

16. *El Porvenir*, 30 de noviembre de 1865. Cfr. ORTÍZ NUEVO, J. L. ¿Se sabe algo?... op. cit. p. 57.

17. *El Porvenir*, 18 de agosto de 1866. Cfr. ORTÍZ NUEVO, J. L. ¿Se sabe algo?... op. cit. p. 58.

18. *El Porvenir*, 28 de septiembre de 1866. Cfr. ORTÍZ NUEVO, J. L. ¿Se sabe algo?... op. cit. p. 58; *La Andalucía*, 9 y 11 de octubre de 1867. Cfr. ORTÍZ NUEVO, José Luis. ¿Se sabe algo?... op. cit. p. 60.

19. *La Andalucía*, 14 de junio de 1867. Cfr. ORTÍZ NUEVO, J. L. ¿Se sabe algo?... op. cit. p. 59.

20. *La Andalucía*, 3 de agosto de 1867. Cfr. ORTÍZ NUEVO, J. L. ¿Se sabe algo?... op. cit. p. 59; *La Andalucía*, 10 de agosto de 1867, p. Cfr. ORTÍZ NUEVO, José Luis. ¿Se sabe algo?... op. cit. p. 59.

21. *La Andalucía*, 3 de agosto de 1867, p.; *La Andalucía*, 10 de agosto de 1867, p. 59.

22. *Ibidem*.

23. *El Porvenir*, 1 de diciembre de 1867. Cfr. ORTÍZ NUEVO, J. L. ¿Se sabe algo?... op. cit. p. 61.

24. *Ibidem*.

25. *La Andalucía*, 15 de abril de 1869. Cfr. ORTÍZ NUEVO, J. L. ¿Se sabe algo?... op. cit. p. 61.

encontró en los diferentes espacios que se ofertaron en la ciudad sin reparar en sus cantaores²⁶.

Por otra parte, es necesario destacar una cuestión importante relacionada con el acceso de clientes a estos espacios. Las clases altas y medias sevillanas no acostumbraban a acudir más que en ocasiones especiales cuando acompañaban a invitados y tras habérsele preparado la fiesta a sus necesidades. Las mujeres no iban, es más, a veces en determinadas fiestas que se preparaban con presencia exclusiva de bailes gitanos, tampoco accedían las extranjeras. En definitiva, que eran espectáculos destinados a un consumo turístico que guardaba ciertas reservas por cuestiones de moralidad en algunas funciones, y que para las clases acomodadas sevillanas se convertían en lugares y compañías inapropiados. En los años finales de 1860 comienza a gestarse la transformación de espacios, públicos y espectáculos que desembocará en la aparición del café cantante destinado exclusivamente al consumo de las músicas flamencas. Para ello resulta imprescindible comprender la labor artística y empresarial de Silverio Franconetti y Manuel Ojeda Rodríguez, así como la información volcada por las *Guías de Sevilla* de Manuel y Vicente Gómez Zarzuela desde 1865. Y ambos se unen en un momento, concretamente en 1875, cuando por primera vez la guía de Manuel Gómez Zarzuela, informa que en la escuela de bailes del antiguo Salón

del Recreo de la calle Tarifa 1, el director se llama Silverio Franconetti²⁷, apareciendo incluso como maestro de baile en la de 1876. De este modo, este *cantaor* se haría con la gestión económica de un antiguo espacio identificado por todo el entramado turístico creado desde hacía más de dos décadas como un lugar de bailes del país, exactamente en los términos en los que se definían en la guía en este momento las antiguas academias de baile o salones: «son bastante espaciosos y en ellos se dan con frecuencia bailes del país con todos sus accesorios característicos y á los cuales concurren muchos extranjeros deseosos de conocer unas costumbres que van desapareciendo á impulsos de la moderna civilización»²⁸.

El «famoso cantador» o «afamado cantante» Silverio que desde hacía varios años frecuentaba el *Salón de Oriente* de la calle Trajano regentado por el maestro Manuel de la Barreira, se haría con el negocio del antiguo *Salón del Recreo* de la calle Tarifa 1, que había pertenecido a Luis Botella. Se haría con uno de los dos antiguos espacios recomendados por las guías de Sevilla, y también por los viajeros que se informaban a través de las memorias de sus compatriotas desde hacía veinte años; concretamente la academia de Luis Botella sería minuciosamente descrita, así como sus espectáculos en el afamado libro de *Voyage en Espagne* de Charles Davillier, editado en 1874. A partir de 1875 se produce un nuevo cambio: la

26. DAVILLIER, CH. *L'Espagne*, París, 1874; DAVILLIER, CH. *Viaje por España*, Madrid, 1988.

27. GÓMEZ ZARZUELA, M. *Guía de Sevilla...* op. cit. 1875, p. 155.

28. *Ibidem*.

redefinición del espacio con los espectáculos que Silverio va a ofrecer, que ya tiene un público y que busca acomodo en el lenguaje publicitario para canalizar su oferta en la compleja red que habían tejido los intereses turísticos de la ciudad en consonancia con los gustos propios de sus habitantes. Para ello estas guías vuelven a ser una fuente imprescindible.

El principal escollo radica en la existencia desde 1850 de diferentes espacios que ofrecen cafés y cantes, pero que al igual que ocurría en las academias y salones de bailes, nada tenían que ver con lo que Silverio y Ojeda comenzaron a exhibir. Entre el *café cantante de Iberia* de 1867²⁹ y el de *Silverio* de 1875 o el del *Burrero* de 1882 se atropellaban las diferencias, desde los más ínfimos detalles vinculados a la vajilla de los clientes, pasando por las músicas que se escuchaban, y acabando por los públicos. En el primero todo estaba preparado para que las clases medias disfrutaran de piezas operísticas y zarzuelas con una selecta nevería despachada sobre cristalerías, en un entorno bien iluminado y decorado a conciencia. Para disfrutar de ello debían abonar entre dos y tres reales por entrada. En los de Silverio u Ojeda, se agolpaban los hombres de las clases trabajadoras en mesas alrededor de una carta que constaba sólo de vino de manzanilla para escuchar un repertorio de músicas flamencas. Espacios que, especialmente a partir de la década de 1880, poblarán las gacetillas locales de sucesos vinculados con robos, escándalos, peleas, juegos ilegales, prostitución y otros

acontecimientos similares, tanto en su interior como en sus alrededores. Es decir, que por un lado se encontraban los cafés que ofrecían músicas dentro de un repertorio lírico abierto a diferentes públicos, según el café y el precio de la entrada y, por otro, estaban los destinados exclusivamente al repertorio flamenco.



Fig 2. E. Beauchy. Calle de la Sierpes. Ca. 1880-1890.
Colección de fotografías Museo de la Universidad de Navarra.

29. *La Andalucía*, 25 de octubre de 1867, p. 3.



Fig. 3. E. Beauchy. Sevilla Plaza del Pacífico. 1880-18890.
Fototeca Municipal de Sevilla.

Otra cuestión importante que resulta fundamental para la comprensión del fenómeno es el de su ubicación. Los cafés tradicionales se encontraban en este momento casi en su totalidad en la calle Sierpes (Fig. 2), son los casos de El Suizo, el Gran Café Europeo, Emperadores, el del Correo, el Universal, el de la Campana o el de Ramón Galíndez³⁰. Estos lugares se habían distribuido en un eje que desde los años finales de la década de 1830 había ido conformando un espacio de gran dinamismo económico debido al comercio, al ocio y a los intereses turísticos. Este entorno se extendía desde la parroquia de San Miguel, plaza del Duque, calle

Sierpes, plaza de San Francisco, calle Génova y catedral. Un entorno que encontraba entre la plaza del Duque y la Campana una prolongación en calles colindantes como las de Tarifa (Santa María de Gracia), Trajano, Amor de Dios, Colcheros (Tetuán), Muela (O'Donnell) que acumularían locales destinados al ocio; al que se sumaría un nuevo ramal con motivo de la apertura del hotel Madrid en 1851 y posteriormente del hotel París tras la remodelación de la plaza del Pacífico (Fig. 3) o de la Magdalena al finalizar la década de 1840, que saldría desde la calle Sierpes, Rioja, plaza de la Magdalena, Méndez Núñez para desembocar

30. GÓMEZ ZARZUELA, M. *Guía de Sevilla...* op. cit. 1880, p. 137.

en la plaza Nueva, enlazando con Génova y catedral con el eje anterior. En este entorno, que ya contaba desde 1795 con el principal teatro de la ciudad, el Cómico o Principal, comenzarían a instalarse nuevos teatros desde finales de la década de 1836, alcanzando en 1847 su momento más relevante con la erección del teatro San Fernando en la calle Colcheros. De igual forma, en estas calles, además de los teatros y cafés, se ubicaban los principales hoteles, fondas y casas de huéspedes de la ciudad. La calle Sierpes se había convertido en la referencia más reiterada de los extranjeros desde la década de 1840, pues contaba con la fonda de Europa, y en ella se ubicaban concurridas casas de pupilos que pueblan las memorias de importantes visitantes. Tal y como ocurriría a partir de 1850 también con el entorno de la plaza del Pacífico al acoger a las fondas de Madrid y París. Junto a estos teatros, hoteles, comercios y otros locales destinados al consumo de una sociedad acomodada, y precisamente por ello, por la cercanía de la clientela, Miguel de la Barrera ubicó en este núcleo la primera academia de baile en 1845. A la que seguirían las de Manuel de la Barrera o Luis Botella dispuestas también en este entorno, enmarcado en un reducido radio alrededor de La Campana. De este modo y precisamente por ello, Silverio Franconetti se hace

con el local de la antigua academia de baile del *Salón del Recreo* en la calle Tarifa en 1875, para instalar el que sería el primer local que se anunciaría en la guía sólo como salón de baile³¹, y no sería más que a partir de 1882 cuando además pasaría a la sección de cafés cantantes³². Este año fue fundamental para estas salas con sus espectáculos y para la historia del flamenco, ya que la extraña mescolanza en la que se encontraba la sección de cafés cantantes se aclara definitivamente de cara a sus futuros clientes, para evitar confusiones al respecto, especialmente vinculadas al tipo de músicas, pues las piezas de zarzuelas y óperas se separan del entramado cada vez más complejo de los cantes flamencos. Si bien desde que iniciaran su andadura esta serie de guías en 1865 los locales para consumir cafés exclusivamente se habían señalado independientes, lo cierto fue que a partir de 1872 comenzaron a algunos a anunciarse como cafés-cantantes, como son los casos del *café-cantante de la Alegría* ubicado en el número 5 de la plaza de Argüelles, actual del Cristo de Burgos, regentado por Ramón González³³, del conocido como el *Apolo*³⁴, ubicado en la plaza de San Pedro, el de Juan de Dios Jiménez en la calle Amor de Dios que se suma en 1879³⁵, aunque funcionaba desde el año anterior, o el *Café-teatro del Centro* en la calle Sierpes de Ciríaco Pino y Sáenz en 1880, recién inaugurado

31. GÓMEZ ZARZUELA, M. *Guía de Sevilla...* op. cit. 1875, p. 155.

32. GÓMEZ ZARZUELA, M. *Guía de Sevilla...* op. cit. 1882, p. 127.

33. GÓMEZ ZARZUELA, M. *Guía de Sevilla...* op. cit., 1872, 95 y V.

34. GÓMEZ ZARZUELA, M. *Guía de Sevilla...* op. cit. 1873, p. 128.

35. GÓMEZ ZARZUELA, M. *Guía de Sevilla...* op. cit., 1879, pVII.

en 1879³⁶. En estos años, gracias a los datos que conocemos por las numerosas críticas que dispensa la prensa en relación con los disturbios generados a su alrededor, sabemos que tanto en el café de Juan de Dios de la calle Amor de Dios como en el salón de bailes de Silverio³⁷ se registraban músicas flamencas mayoritariamente en ambientes similares al que ofrecerían los cafés que estaban por venir. La intrusión de estas músicas dentro de estos espacios, así como su permisión por parte de las autoridades y su difusión, es necesario analizarla dentro del contexto social que se produjo en la ciudad de Sevilla durante el sexenio revolucionario, en el marco temporal que media entre 1868 y 1874; fecha a partir de la cual se produce la incubación definitiva que abocará a la aparición de estos locales.

Por todo ello, el anuncio de los cafés cantantes de Silverio Franconetti en la calle Rosario en la guías de Gómez Zarzuela en 1882, resulta significativo. Serían los de Silverio Franconetti en la calle Rosario número 4 y el de Manuel Ojeda Rodríguez en la calle Tarifa 1 los primeros y más relevantes. Es decir que Silverio se trasladaba hacia las inmediaciones de la calle Colcheros, junto al distinguido teatro San Fernando, y dejaba el antiguo local de bailes del maestro Luis Botella al empresario Manuel Ojeda, quien abriría el año anterior, en 1881 el *café del Burrero*. En ambos locales, en el *salón o café de Silverio* como se conocería en Sevilla y en el

café del Burrero se daría el paso definitivo en la conversión de las antiguas academias de baile en cafés, y de estos en teatros con dedicación prácticamente exclusiva a las músicas flamencas. Algo que vendría a traducirse en la ubicación de un escenario para los artistas, un mostrador de bebidas, y el público distribuido frente al tablado en mesas con sillas donde hacían consumiciones a precios modestos, mientras disfrutaban del repertorio de un cuadro de artistas que formaba parte habitual del local.

Sin embargo, no por ello dejaría ninguno de los dos empresarios de anunciar su local en estas guías como salones de baile, atendiendo al antiguo reclamo que para los extranjeros tenía este nombre. La confusión entre la clientela internacional, como no podía ser de otro modo, respondió en un primer momento, dejándonos un legado interesante sobre sus vivencias en aquellos lugares a lo largo de la década de 1880, aunque no tardarían en reorganizarse, pues las viajeras abandonarían totalmente aquellos locales, advertidas en los hoteles y por los guías, de su escasa idoneidad para las señoras. Sin embargo no le faltó público, y entre sus mesas se agolpaban foráneos de condición humilde, jóvenes burgueses, extranjeros y todos aquellos curiosos que los ferrocarriles de Madrid dejaban en la estación de Córdoba diariamente. Esta fue otra de las principales claves del éxito de estos locales y sobre todo de la difusión del cante

36. GÓMEZ ZARZUELA, M. *Guía de Sevilla...* op. cit., 1880, pp. 137 y VIII.

37. *La Andalucía*, 18 de septiembre de 1878. Cfr. ORTÍZ NUEVO, J. L. op. cit. p. 344; *El Alabardero*, nº 25, 12 de julio de 1879. Cfr. ORTÍZ NUEVO, J. L. op. cit. p. 345; *El Alabardero*, nº 20 de agosto de 1880. Cfr. *Ibidem*.

flamenco: el trayecto ferroviario de Sevilla a Madrid. Desde que las bailarinas de jaleos y boleros procedentes de Sevilla, Manuela Perea, Petra Cámara o Josefa Vargas compitieran en los teatros del Drama, de la Comedia y Español desde diciembre de 1849 hasta marzo de 1850³⁸, las clases medias de la capital iniciaron un proceso de acercamiento a estas músicas andaluzas, que permitiría una evolución paralela de este género musical entre ambas capitales debido al trasiego de artistas. Un flujo que se vio favorecido por el interés de las contratas de los empresarios de la corte y la cercanía y velocidad que impuso el ferrocarril desde que comenzara a inaugurar tramos en 1859.

Esta década de 1880 de competencias por la clientela entre Silverio y Ojeda fue brillante para el flamenco, especialmente para el cante, pues se instaló definitivamente como espectáculo independiente en Sevilla, como también ocurrió en Madrid. La evolución del espectáculo flamenco, en cualquier caso, así como el proceso de consolidación de los cafés cantantes, se produjo precisamente por las relaciones establecidas entre Sevilla y Madrid en un amplio espectro de intereses artísticos, sociales y económicos, que si bien ya habían comenzado durante el gobierno isabelino, lo cierto fue que se afianzaron durante el Sexenio revolucionario y cristalizaron definitivamente con la Restauración. Silverio Franconetti, en primer lugar, y después Manuel

Ojeda fueron fundamentales en este proceso. El primero porque gestionó el paso del flamenco de los tradicionales salones de baile, en los que trabajó al menos desde 1866 como cantaor en los bailes de palillos y jaleos del *salón Oriente* contratado por Manuel Barrera hasta estos nuevos espacios. Esta labor la desempeñó alcanzando en la ciudad reconocimiento entre sus aficionados, lo que permitiría que se le publicitara en la prensa con cierta frecuencia. Por este motivo a partir de este momento formará parte imprescindible en estos años de la introducción del cante y de sus intérpretes entre la sociedad local. Este conocimiento del espacio y los públicos le llevaría a hacerse con el local del *Recreo*, de la calle Tarifa, que había regentado Luis Bottella, convirtiéndose en su director en 1871³⁹. Desde este cargo lo convertiría en un espacio más próximo al café en sus espectáculos que a las antiguas academias de baile. Y desde aquel local ubicado en un lugar nuclear de extranjeros, bailes y músicas, ante las expectativas de un negocio al que veía posibilidades, se trasladó hacia un entorno que ya destacaba por su emergencia turística y en el ocio local, como fue el constituido por la Plaza Nueva. Los nuevos hoteles instalados en el entorno, la proximidad del gran teatro de San Fernando y las veladas habituales en la plaza le resultaron suficientes para iniciar una nueva andadura, del que es considerado el primer café cantante moderno, el

38. PLAZA ORELLANA, R. *Los bailes españoles en Europa...* op. cit. pp. 313-334.

39. ORTÍZ NUEVO, J. L. *¿Se sabe algo?...* op. cit. p. 62.

Salón o café de Silverio en el calle Rosario, que abriría sus puertas en 1881, y con él las de la consolidación del cante flamenco como un espectáculo⁴⁰. Una labor que en la que tuvo también un importante protagonismo el empresario Ojeda, y el café que Silverio le había dejado, al que los sevillanos llamarían de *El Burrero*. Éste se mantuvo abierto en el primitivo salón de bailes que perteneciera primero a Manuel de la Barrera, a Luis Botella y al mismo Silverio hasta 1881, cuando cayó definitivamente en sus manos. Desde la calle Rosario, próximo a las Fondas de Europa y de Madrid, Silverio abriría su Salón, generando un espacio destinado especialmente al cante y al baile flamencos, que haría de la década 1880 una edad imprescindible para la formación de este arte. Sin embargo el infortunio acabó con Silverio, quien falleció inesperadamente en mayo de 1889, dejando solo a Ojeda con su café, que acababa de trasladar a la calle Sierpes, movido por la misma inquietud que sintiera Silverio: la búsqueda de entornos más propicios y de locales que les permitieran más autonomía⁴¹.

Sobre los café-cantantes que estuvieron abiertos en esta década de 1880 conservamos importantes testimonios de extranjeros y visitantes. Tres resultan imprescindibles para comprender el ambiente social que se transitaba por estos lugares, las formas que adquirirían los bailes y músicas flamencos en su relación constante con el público, así como

los mismos artistas que los crearon. Son los testimonios del inspector de finanzas francés Evariste Bouchet, el escritor alemán Hans Parlow y el médico riojano, afincado en Buenos Aires, Silverio Domínguez. De 1885 son los recuerdos de Bouchet y Parlow.

Bouchet nos ofrece un dato importante en la redacción de sus recuerdos: la confirmación de su conocimiento del café cantante a través de la lectura de las guías de Sevilla, hacia donde había sido dirigido como si fuera un tradicional salón de baile. En ambas secciones continuaban anunciándose tanto Silverio como Ojeda. Precisamente para evitar confusiones como la suya, guía a sus lectores para que distingan los espacios: «Hay que ir a observarlo a los lugares donde la población obrera se reúne por las tardes; el baile y la música parecen ser sus distracciones favoritas. Hay en Sevilla muchos cafés cantantes y de bailes de diversas categorías; unos están dispuestos más o menos como los teatros ordinarios, otros no se componen más que de una gran sala, alrededor de la cual los consumidores están amontonados, y en medio, las bailarinas en maillot y en falda de gasa ejecutan cachuchas y boleros, fandangos y otros bailes nacionales, ya sea a solas o ya con uno o varios compañeros (...)»⁴².

Si bien esto sería una academia o salón, como eran entonces realmente el caso de la de Francisco Barrera, quien había heredado el local de Manuel de la Barrera en la calle

40. GÓMEZ ZARZUELA, M. *Guía de Sevilla...* op. cit, 1882, p. 127.

41. GÓMEZ ZARZUELA, M. *Guía de Sevilla...* op. cit, 1890, p. VII.

42. BOUCHET, É. *Souvenirs d'Espagne*, París, 1886, vol. 1, pp. 170-171.

Trajano 14, no lo era ni el del Burrero ni de Silverio, aunque se anunciara también en la sección de salones de baile. Para distinguirlo, Bouchet cuenta a sus lectores, que:

«En otros establecimientos de un tipo más modesto, las diversiones tienen un carácter aún más particular. La sala está completamente desnuda y solo encalada, está llena de mesitas alrededor de la cuales se sientan obreros con los trajes de trabajo, con su familia; todos fuman cigarrillos, muchos cenan un vaso de vino blanco agrio y un pastel barato. Los artistas están sentados al fondo, sobre un estrado. Una mujer se levanta, avanza y ejecuta como en Granada, La Macarena, que se llama también “baile del vientre”, con retorcimiento del busto y de las caderas, contorsiones de los brazos y de las manos y zapateados reiteradamente. Durante esta mímica, otra mujer canta con una voz aguda un canto monótono que acompañan enérgicamente los repiqueteos de guitarras, sonidos de castañuelas, palmas, zapateos. Es un alboroto abrumador. Luego aparece otro artista, la Teresa de la compañía, que canta una canción bastante libre, acentuada por gestos que no son menos. El personaje que la canción pone en escena es un hombre, ella hace una señal; una asistente le arroja el sombrero, se lo coloca en la cabeza y, según dice la canción, se lo rechaza a su complaciente propietario. Algunas de estas

cantantes recitan y gesticulan con mucho brío e ingenio; El público los aplaude con entusiasmo»⁴³.

Por su parte, Hans Parlow recomendaba a sus lectores, también por esta fecha, que si querían adentrarse hasta las «profundidades más profundas» de estas tierras, tenían que hacer lo mismo que le habían aconsejado a él: «así que entré en el *local* en el que bailan las flamencas»⁴⁴. Aprovecha para describirles un ambiente humano conformado especialmente por hombres, por el que circulaban el aguardiente y la manzanilla; se hablaba con acento de las poblaciones cercanas; muchos de los artistas eran originarios de Cádiz y Málaga principalmente, según deduce de algunas conversaciones; se disfruta de un variado repertorio de bailes, entre los que incluye el bolero, la seguidilla, aunque lo que realmente le atrapa es el cante de la petenera; y se respiraba una sensualidad extremadamente cálida entre quienes compartían aquellos entornos y las mujeres que actuaban. Las «flamencas», como las define, se movían y actuaban por un espacio singular, donde: «En el escenario había un círculo de chicas jóvenes, que golpeaba sus manos y pies ruidosamente junto con algunas guitarras que estaban en el fondo. Se sentaron en círculos; en medio de ellos la *flamenca* bailaba. Llevaba un vestido ligero, un gracioso chal enrollado alrededor del busto, una flor sujeta a las sienes, y bailaba una danza que representa con exageración el amor sensual»⁴⁵.

43. *Ibidem*.

44. PARLOW, H. *Vom Guadalquivir. Wanderungen in Sevilla*, Wien, 1886, p. 26.

45. *Ibidem*.

Finalmente, Silverio Domínguez nos ofrece una descripción más nítida, menuda y completa de estos espacios, concretamente de uno: el *café del Burrero*, entonces ubicado en la calle Tarifa, precisamente poco antes de 1888. Desde su llegada al portal su narración es un compendio de información, pues nos comenta que se encontraba en la planta alta de una casa de aspecto desabrido, con una puerta «mezquina» que abría de par en par a unos: «desiguales escalones oscuros como los ojos de las sevillanas, y retorcidos como busto de cigarrera»⁴⁶. Una vez concluida la escalera se llegaba a la sala, que nos la describe con minuciosidad hasta el punto de ser uno de los documentos más valiosos que poseemos sobre su interior:

«Es el *café Burrero* una *quísicosa* de tan extraña catadura, que á nada se parece y menos a *café*; aquello es *Burrero*, y nada más que *Burrero*, es decir un local donde se oye cantar, se ve bailar, y se toman *alíñaas* y manzanilla como si fuera agua.

El *café Burrero* está constituido por un local estrecho y largo como látigo de gitano, bajo el techo como sótano de cortijo, que tiene en el fondo un tabladillo alto donde se zarandea a gusto la incansable bailadora, y donde larga sus *jípiós* la bronca flamenca.

Haciendo ángulo con este salón, tiene otro más corto a la altura del tablado, hábilmente dispuesto para sin ser visto por la gente de la bronca, poder ver y escuchar lo

que pasa en el tablado, y comunicarse constantemente con las flamencas.

Las no muy limpias paredes del local sostienen algunos menguados cuadros de estilo cruo andaluz almazarro-nados que es un contento: el suelo cubierto de mesas donde se agrupa la gente del bronce para jalear a las flamencas; allí toman asiento el serrano cortijero y el gitano fanfarrón, allí acude el artesano para tomar unas cañitas con la suelta cigarrera que corteja; allí va la familia de los arrabales llevando a los pinreles que dejan asomar sus inclinaciones y entusiasmo flamenco; allí acude el viejo terne perdonavidas de oficio para largar unos cuantos olés! De autoridad con su voz aguardentosa; allí se ven esos típicos grupos de cigarreras y costureras en medio de majos y chulos, de chalanes y medio-señoritos, ellas con su rosa a la cabeza despidiendo pimienta por todos sus poros, y ellos de chaquetilla y pantalón ceñido, más jacarandosos que er nuncio, escupiendo en el colmillo, y mirando de soslayo a todo lo que huela faldas, sin dejar de largar chistes y cuchufletas a todo bicho viviente que pase a su lado»⁴⁷.

Describe a un guitarrista y bailaor ocasional, al que llama el maestro Pérez, sobre el que gira el cuadro de artistas que deambula por la sala y en ella permanece desde su apertura, del que nos dice que: «Rodean a Pérez una docena buenas

46. DOMÍNGUEZ, S. *Ecos de un rincón de España...* op. cit., p. 172.

47. DOMÍNGUEZ, S. *Ecos de un rincón de España...* op. cit., pp. 174-175.



Fig. 4. Sevilla Café Cantante, (detalle).
1885-1888. Colección Carlos Teixidor.

mozas más crúas y sandungueras que el bolero, jóvenes de gracia y salero, que unas cantando, otras bailando, ésta por lo jondo, aquella por lo fino, una jaleando, otra jipando, y todas dando cuanto pueden dar de flamenco y clásico en canto y baile andaluz, para enloquecer al apiñado público que todas las noches acude a Burrero desde las ocho hasta el amanecer»⁴⁸. Un elenco de artistas entre las que destaca

a Nicanora en el baile, y en el cante «Juanilla» y Dolores, y sobre cuyos talentos repara con admiración.

Las imágenes que nos ha legado Emilio Beauchy responden al cuadro que cualquiera de estos hombres retrata con su pluma para su lectores: un espacio organizado como un pequeño teatro con un tablado al fondo, mesas distribuidas al frente, frecuentado por hombres de clases trabajadoras y con un cuerpo de artistas conformado especialmente por mujeres vestidas con ropas modestas, en las que si bien el baile se convierte en el atractivo más vistoso, lo cierto es que el cante domina el espectáculo. El fotógrafo elige un café cantante, y para su imagen dispone a las mujeres que actúan en él, en la línea que demandaban los visitantes extranjeros, destacando el atractivo de las flamencas (Fig. 4). No tenemos certeza sobre la identidad de todos los que posan en esta fotografía, aunque son importantes los esfuerzos que se han hecho desde la investigación flamenca por desvelarlas⁴⁹. Si bien lo que vemos atrapado sobre las fotografías de Beauchy es una parte de la realidad, fundamental en la construcción de este espacio y su espectáculo, aunque no es más que una parte, porque hay otras que nos hablan de la presencia de muchos cantaores, así como de otros públicos distribuidos en zonas reservadas y también de otro tipo de espectáculos de entretenimiento.

Rocío Plaza Orellana
Universidad de Sevilla

48. DOMÍNGUEZ, S. *Ecos de un rincón de España...* op. cit., p. 180-181.

49. BOHÓRQUEZ, M. *El cartel maldito. Vida y muerte del Canario de Alora*, Sevilla, 2009, pp. 36-37.

Bibliografía

- BOHÓRQUEZ, M. *El cartel maldito. Vida y muerte del Canario de Álora*, Sevilla, Pozo Nuevo, 2009
- BOUCHET, É. *Souvenirs d'Espagne*, 2 vols. París, A. Lamerre, 1886
- DAVILLIER, CH. *L'Espagne*, París, Corbeil: Crété fils, 1874
- DAVILLIER, CH. *Viaje por España*, Madrid, ediciones Grech, 1988.
- DOMÍNGUEZ, S. *Ecos de un rincón de España* (Impresiones de un paseo), Valladolid, Librería Nacional y Extranjera de H de Rodríguez, Libreros de la Universidad del Instituto, 1890
- GOUJON, J. P. y CAMERO PÉREZ, M^a. del Cn. *Pierre Louys y Andalucía. Cartas inéditas y fragmentos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1984.
- GÓMEZ ZARZUELA, M. *Guía de Sevilla, su provincia & C.* Sevilla, 1865-1887
- GÓMEZ ZARZUELA, V *Guía de Sevilla su provincia & C.* Sevilla, 1888-1896
- ORTÍZ NUEVO, J. L. ¿Se sabe algo? *Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*, Sevilla, El carro de la nieve, 1990
- PARLOW, H. *Vom Guadalquivir. Wanderungen in Sevilla*, A. Hartleben, Wien, 1886.
- PLAZA ORELLANA, R. *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla-Bienal de Flamenco, 1999.
- PLAZA ORELLANA, R. *Bailes de España en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX*, Córdoba, Almuzara, 2013.
- PLAZA ORELLANA, R. *Anotaciones y cartas del pintor Egon Lundgren en Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018.
- RUEDA, S. «El zapateado» en *Blanco y Negro*, 7 de febrero de 1892, pp. 91-92.
- TRIANA, Fernando el de, *Arte y artistas flamencos*, Córdoba, Demófilo, 1979.
- VEGA, B. *Los cafés cantantes de Sevilla*, Madrid, Cinterco, 1987.

VISTAS: LA SEVILLA DE BEAUCHY

El sello fotográfico de Emilio Beauchy va más allá del reconocimiento de los temas hacia los que enfocó su objetivo. La representación de la ciudad como núcleo indiscutible del acervo patrimonial, ha sido una constante desde el origen de la pintura de paisaje. Este género fue recogido por el arte de la fotografía desde sus orígenes en el siglo XIX, sirviendo así de testimonio gráfico de la imagen de la urbe. Este bagaje fotográfico ha posibilitado la documentación de las transformaciones experimentadas por los principales hitos monumentales, así como su popularización.

Es Sevilla una ciudad pródiga en estudios fotográficos, de muchos de los cuales salieron los principales fotógrafos de vistas, encontrándose entre ellos Emilio Beauchy. Sus fotografías difundieron la imagen de Andalucía y de Sevilla principalmente desde finales del siglo XIX. En ellas queda registrado su profundo conocimiento de los lugares más icónicos de la ciudad.

Entre las muchas vistas de la ciudad, que fueron comercializadas en álbumes, destacan las del Alcázar y las de sus rincones más emblemáticos. La fachada principal y sus murallas, el Patio de las Doncellas, el Salón de los Embajadores o el Patio de las Muñecas son algunos de los espacios más recurrentes a los que se acerca.

La catedral, sus inmediaciones y la Giralda, distintivo indiscutible de la ciudad también fueron captadas por la len-

te del autor. Reproducidas en albúminas, ocuparon gran parte del comercio para turistas junto al resto de vistas de la ciudad adelantándose a la tarjeta postal y al significado que comporta en la actualidad. Estas imágenes no sólo poseen un valor testimonial del conjunto monumental, también algunas recogen un hecho tan significativo como fue el hundimiento del cimborrio del crucero de este mismo templo en 1888. Son este tipo de tomas las que lo convierten en uno de los padres del fotoperiodismo español, ya que fueron utilizadas para ilustrar las noticias en relación a dicho suceso, siendo si cabe, más esclarecedoras que los propios textos que acompañaban..

A diferencia de su contemporáneo y compañero de profesión Jean Laurent, Beauchy optó en su mayoría por la toma de planos generales, y medios en menor medida, prescindiendo así de imágenes de detalles. Las fotografías de la Casa de Pilatos dan muestra de dicha realidad, ofertando una visión global del edificio y de su fisonomía.

Otros espacios como la Plaza de San Fernando y la del Pacífico, también fueron fotografiados por Emilio Beauchy, testimoniando el día a día de la ciudad y de sus habitantes, así como del incipiente turismo que empezaba a consolidarse por aquella época.

En esta misma tónica se encuadran las fotografías de la calle Sierpes, foco comercial en el que se ubicaron varios de los gabinetes fotográficos de la casa Beauchy.



Sevilla. Fachada principal del Alcázar

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 23 x 29,3 cm

Fototeca Municipal de Sevilla

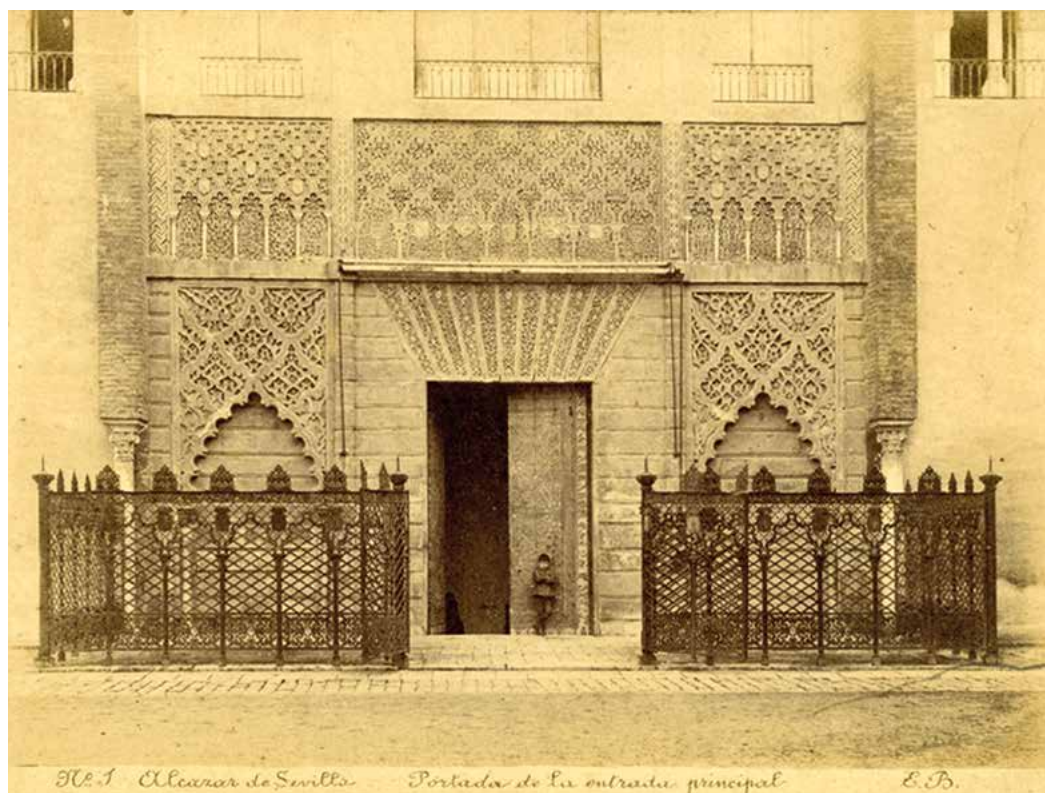


Sevilla. Fachada principal del Alcázar

1880-1890 / Albúmina, 25 x 33 cm

Fondo Fotográfico Antonio Alzate.

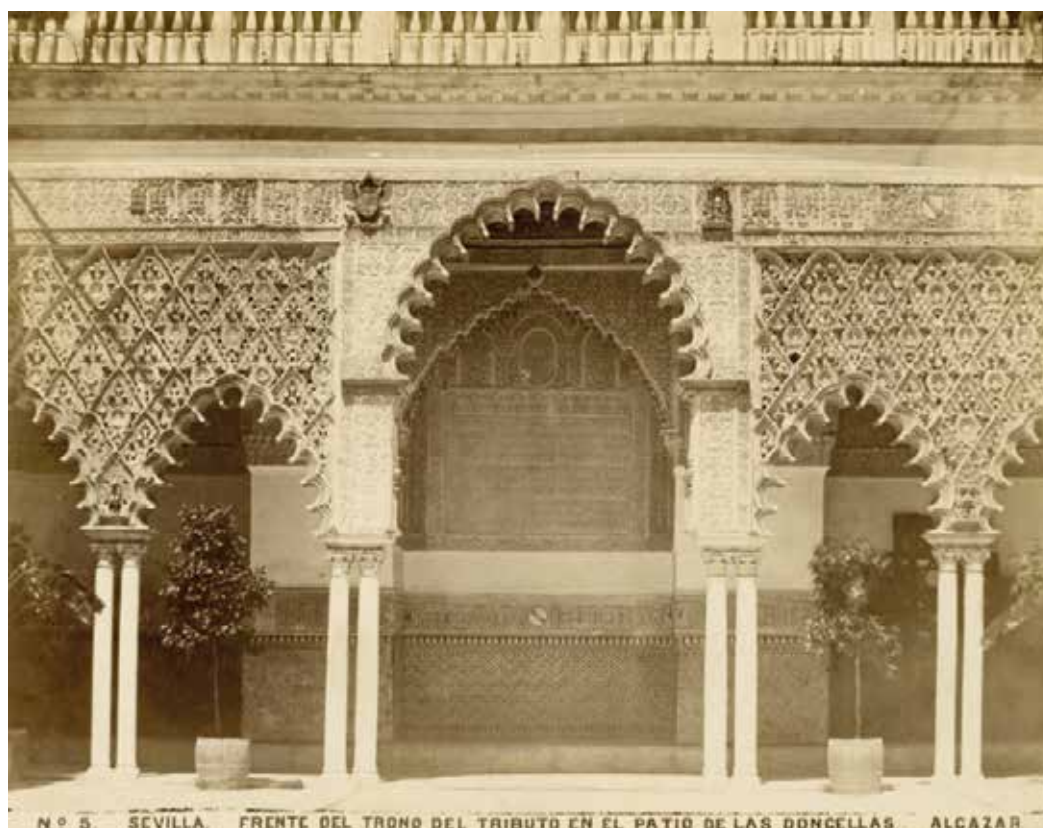
Universidad Nacional Autónoma de México



Alcázar de Sevilla. Portada de la entrada principal

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander

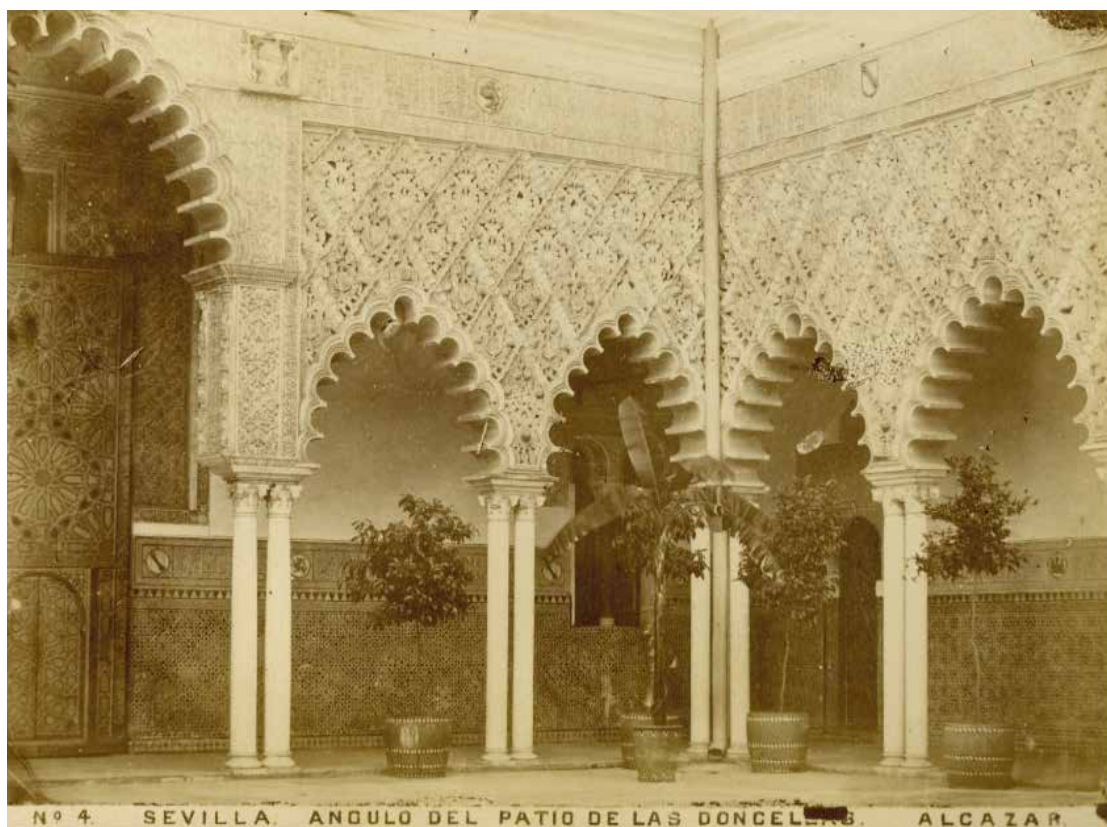


Sevilla. Frente del trono del tributo en el Patio de las doncellas. Alcázar

1880-1890 / Albúmina, 25 x 33 cm

Fondo Fotográfico Antonio Alzate.

Universidad Nacional Autónoma de México



Sevilla. Ángulo del Patio de las doncellas. Alcázar

1880-1890 / Albúmina, 25 x 33 cm

Fondo Fotográfico Antonio Alzate.

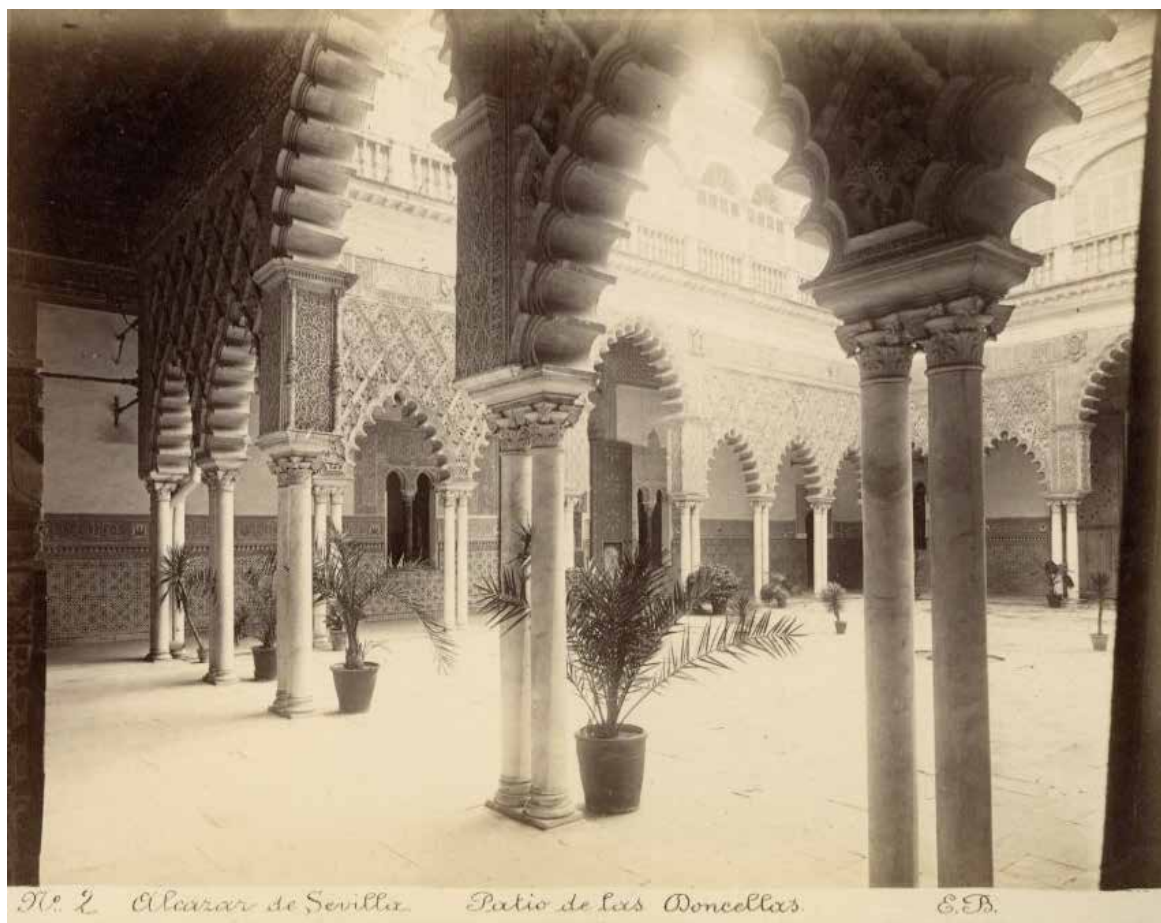
Universidad Nacional Autónoma de México



Alcázar de Sevilla. Patio de las Doncellas

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander

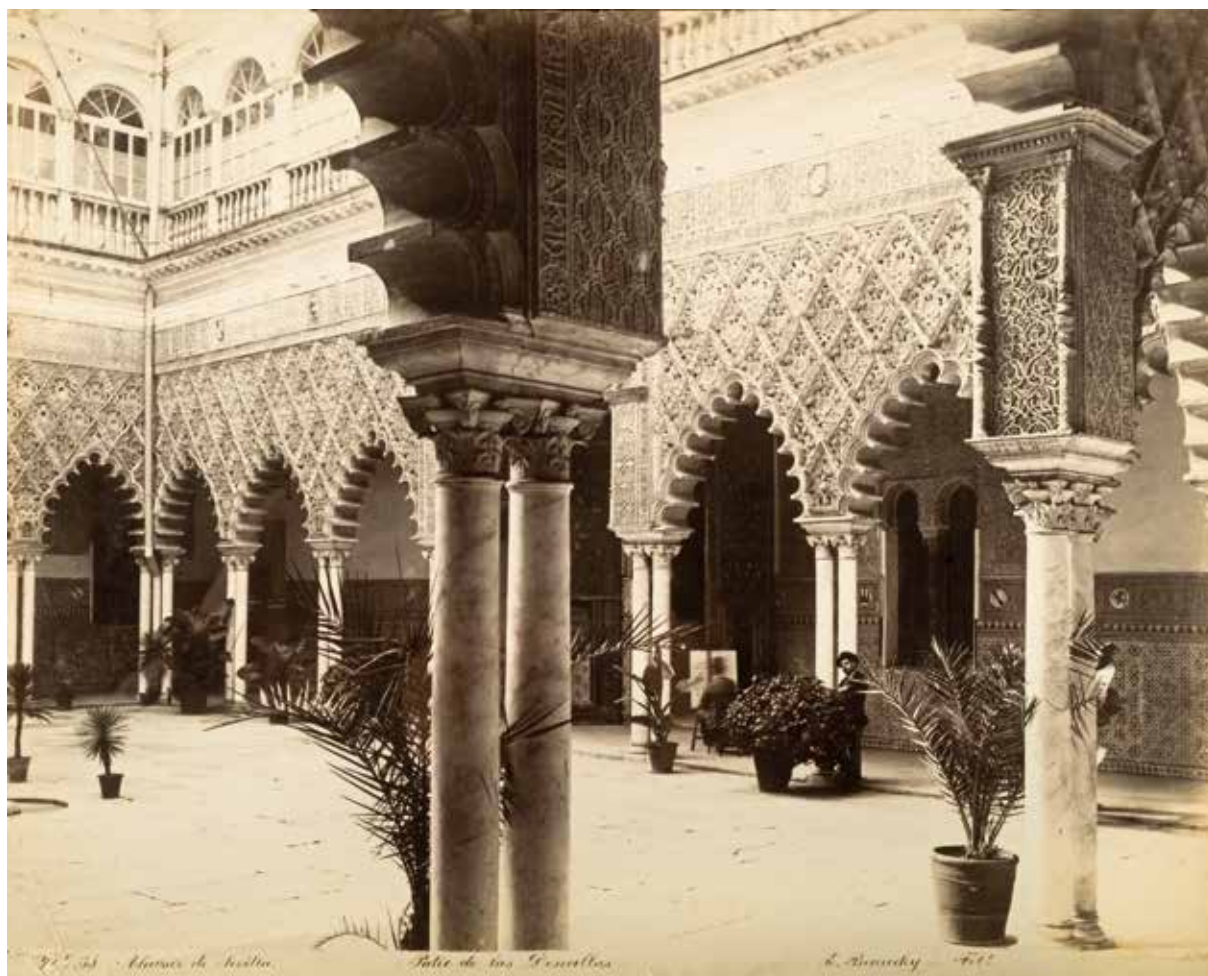


Alcázar de Sevilla. Patio de las Doncellas

1880-1890 / Albúmina, 25 x 33 cm

Fondo Fotográfico Antonio Alzate.

Universidad Nacional Autónoma de México



Alcázar de Sevilla. Patio de las Doncellas

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 23 x 28,8 cm

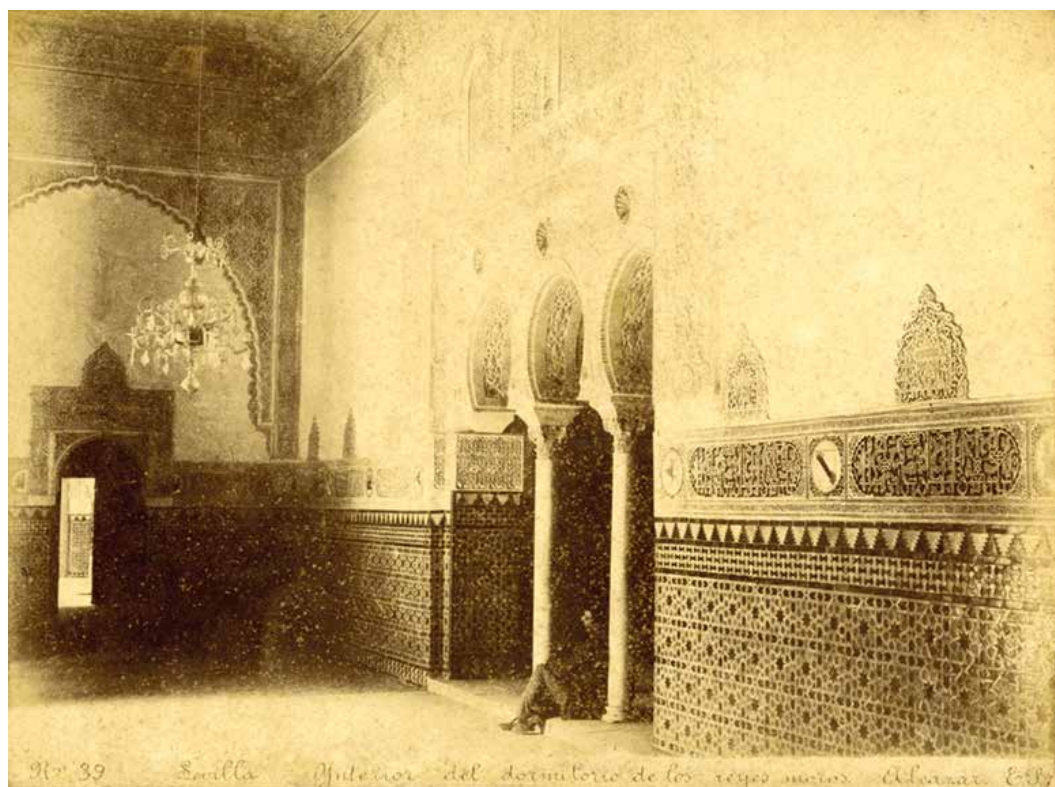
Fototeca Municipal de Sevilla



Galería del patio de las Doncellas Alcázar

Ca. 1889 / Albúmina, 28,5 x 23 cm

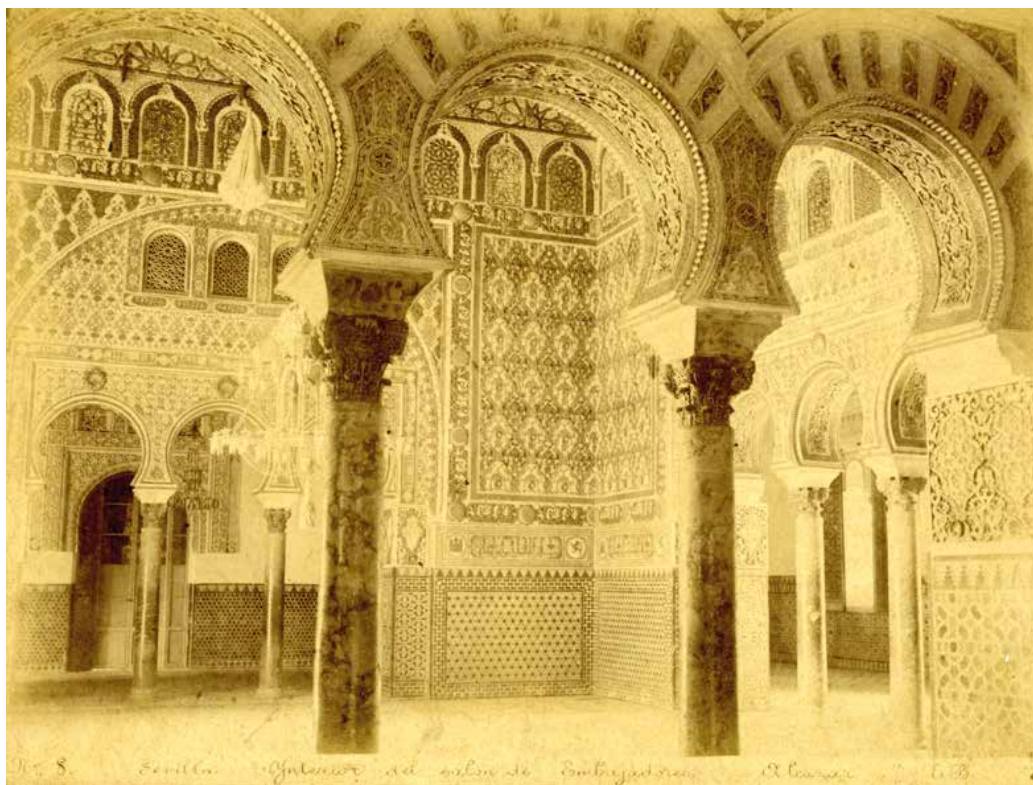
SGI Fototeca-Laboratorio del Arte, Universidad de Sevilla



Sevilla. Interior del dormitorio de los reyes moros. Alcázar.

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

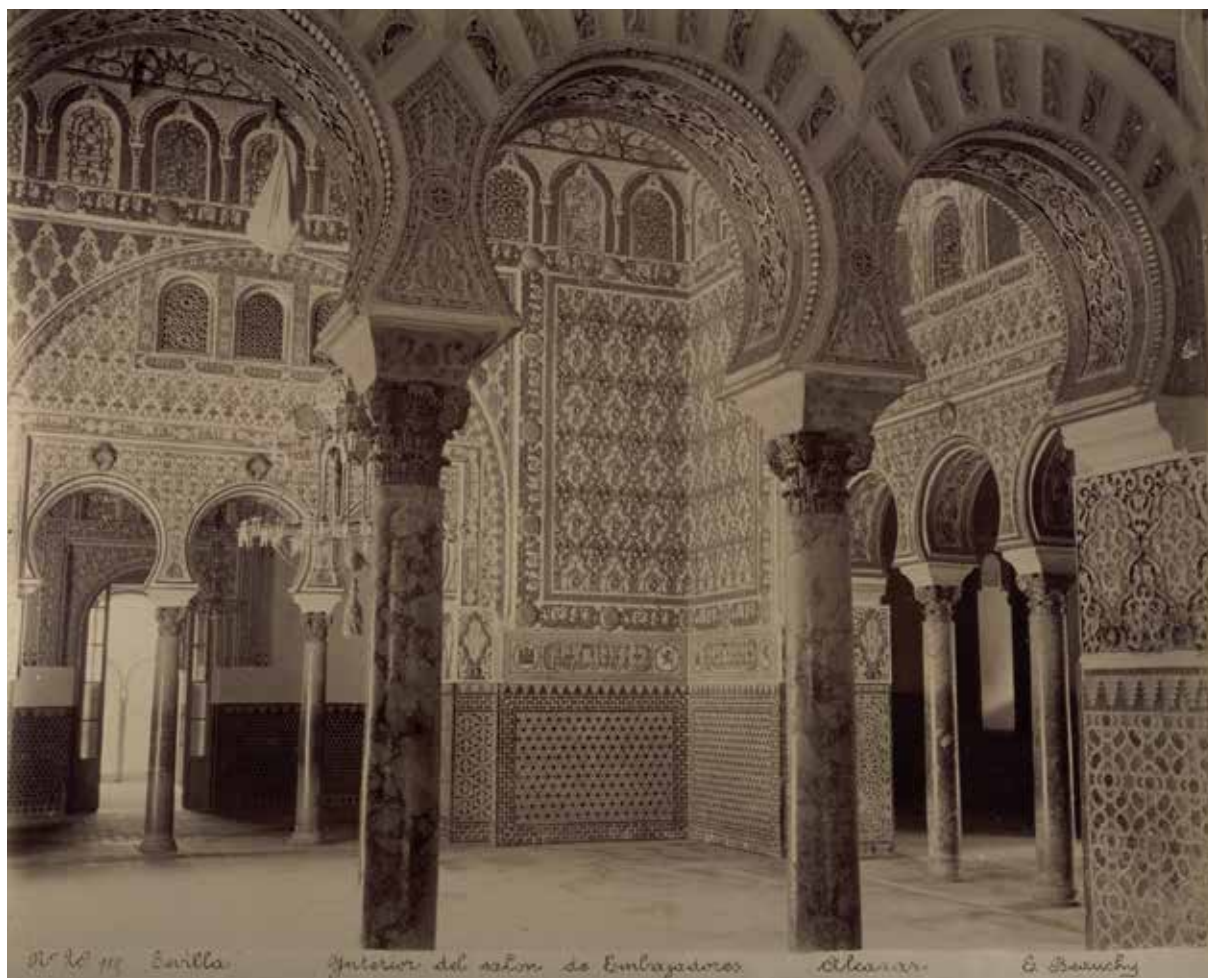
Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander



Interior del Salón de los Embajadores. Alcázar

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

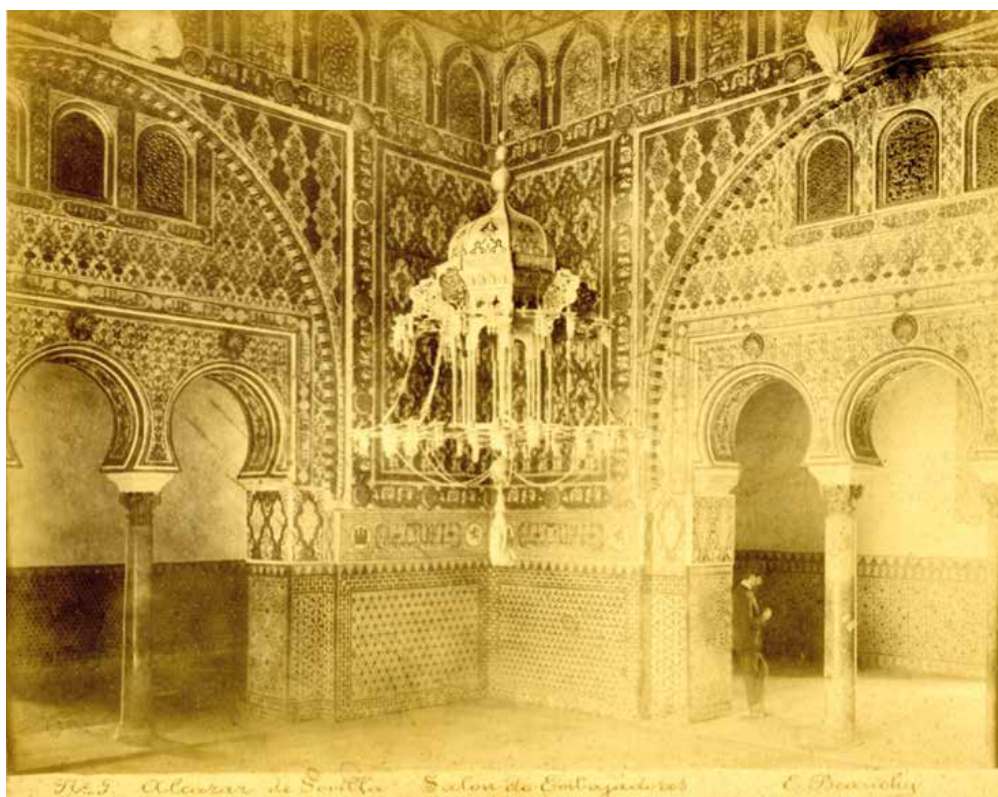
Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander



Sevilla. Interior del Salón de Embajadores. Alcázar

1880-1890 / Albúmina, 28,5 x 40 cm

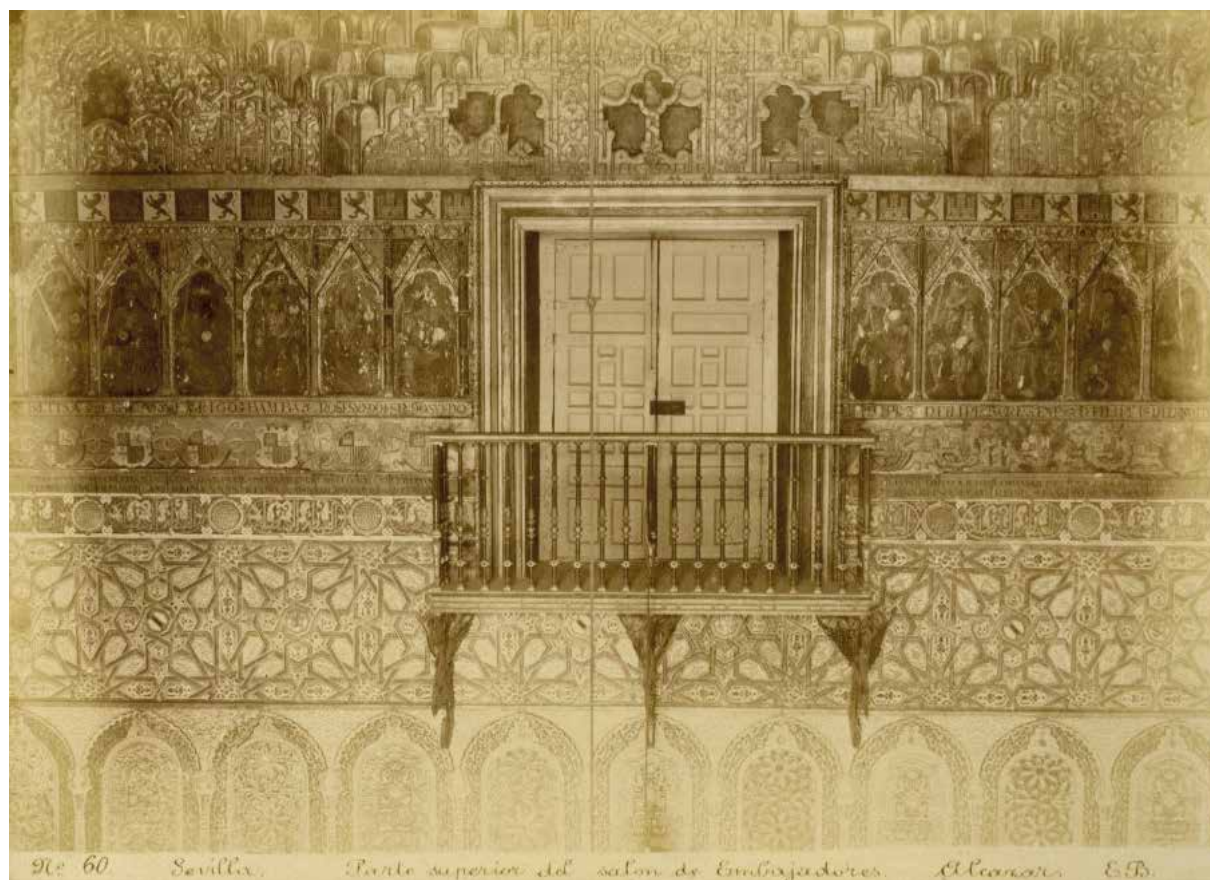
Colección de Fotografías Patronato de la Alhambra y Generalife



Alcázar de Sevilla. Salón de Embajadores

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander

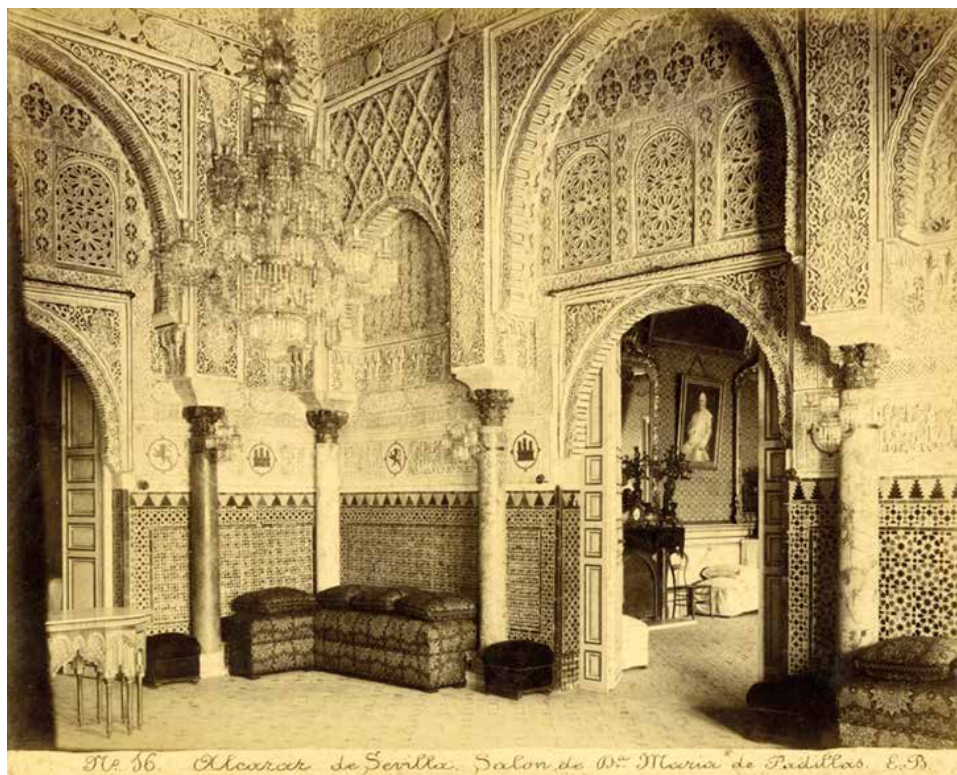


Sevilla. Parte superior del Salón de Embajadores. Alcázar

1880-1890 / Albúmina, 25 x 33 cm

Fondo Fotográfico Antonio Alzate.

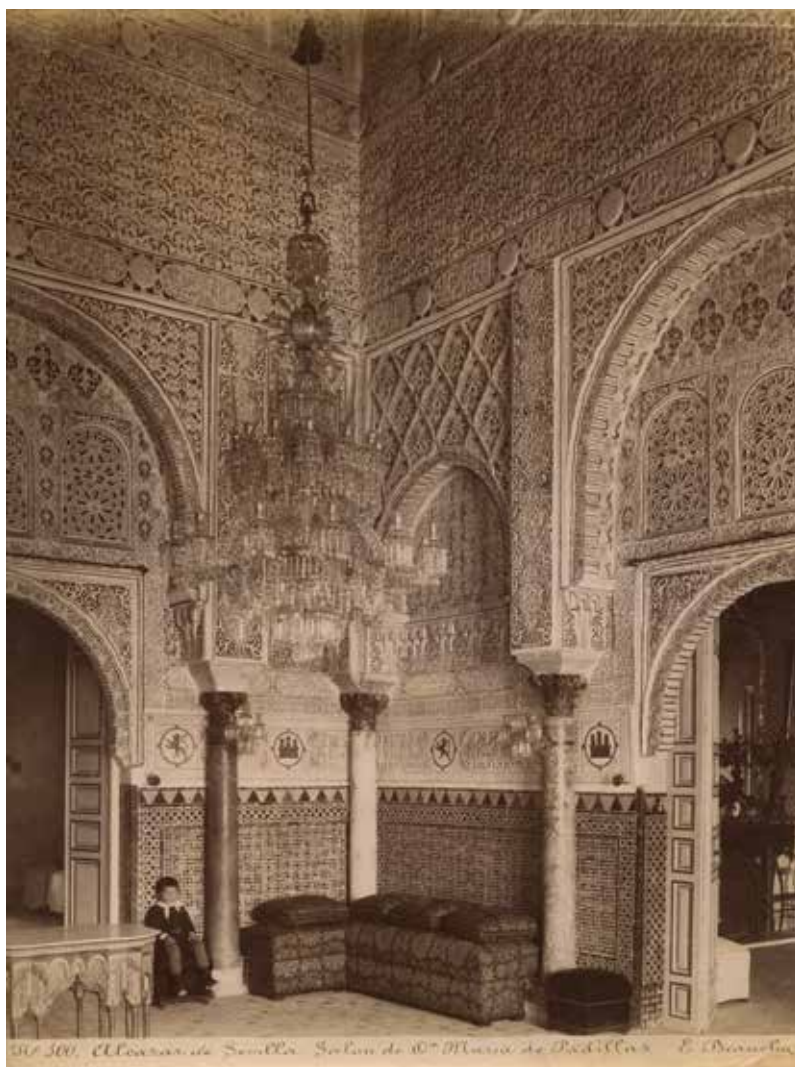
Universidad Nacional Autónoma de México



Alcázar de Sevilla. Salón de Doña María de Padillas

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

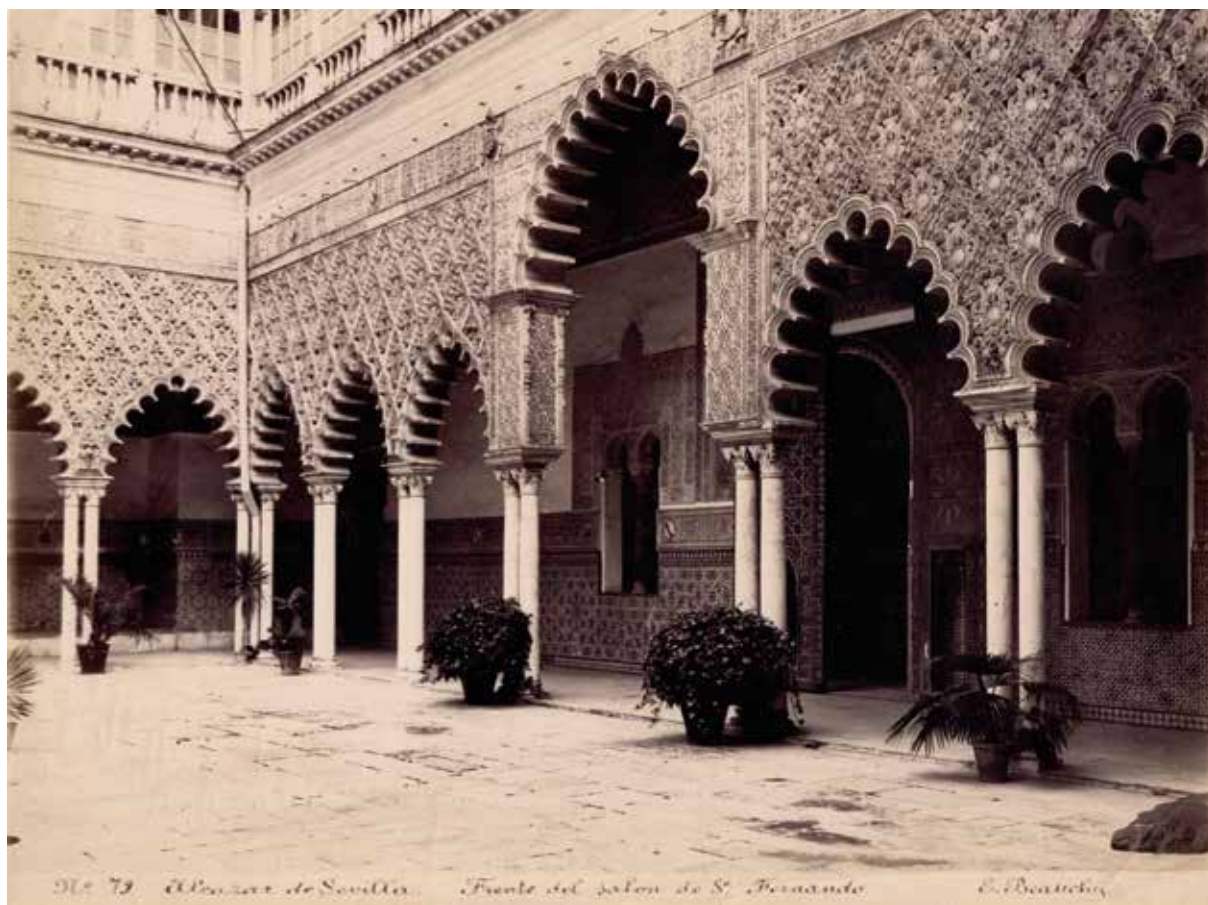
Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander



Alcázar de Sevilla. Salón de Dña. María de Padillas

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 28,9 x 23,3 cm

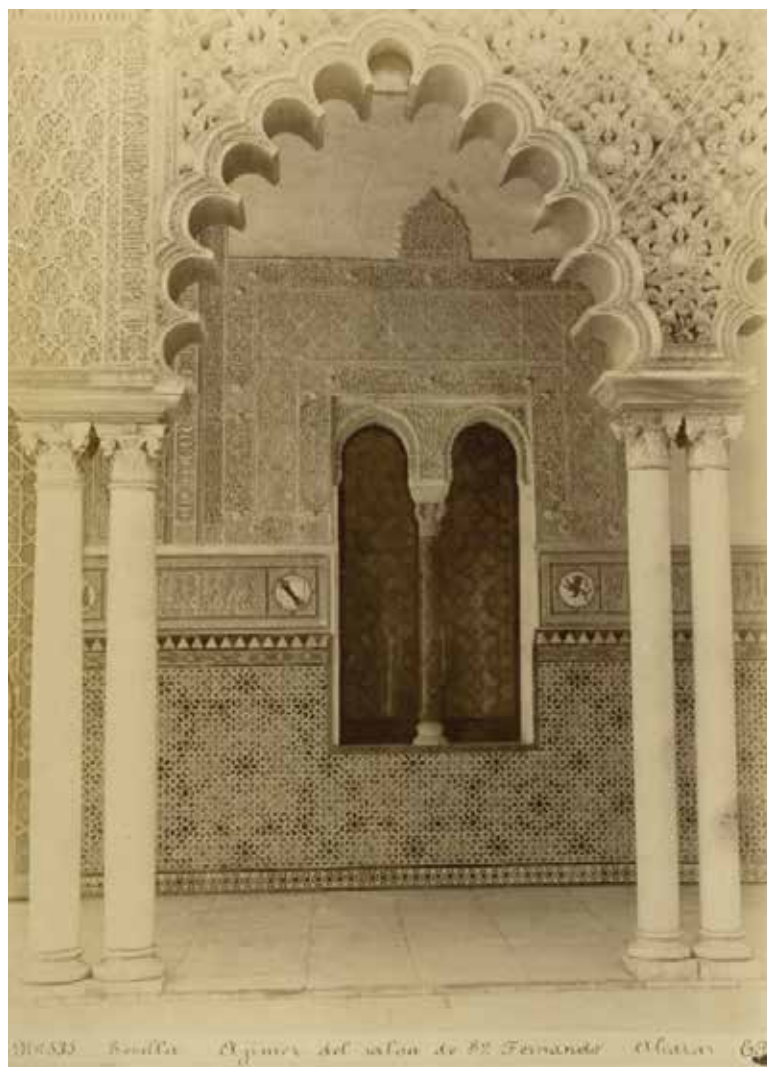
Fototeca Municipal de Sevilla



Alcázar de Sevilla. Frente del Salón de Sn. Fernando

Ca. 1889 / Albúmina, 23,2 x 28 cm

SGI Fototeca-Laboratorio del Arte, Universidad de Sevilla



Sevilla. Ajimez el Salón de Sn. Fernando. Alcázar

1880-1890 / Albúmina, 33 x 25 cm

Fondo Fotográfico Antonio Alzate.

Universidad Nacional Autónoma de México



Sevilla. Interior del Salón de Sn. Fernando. Alcázar

1880-1890 / Albúmina, 25 x 33 cm

Fondo Fotográfico Antonio Alzate.

Universidad Nacional Autónoma de México



Sevilla. Patio de las Muñecas. Alcázar

1889 / Albúmina, 23,2 x 28,5 cm

Colección M. Zapata

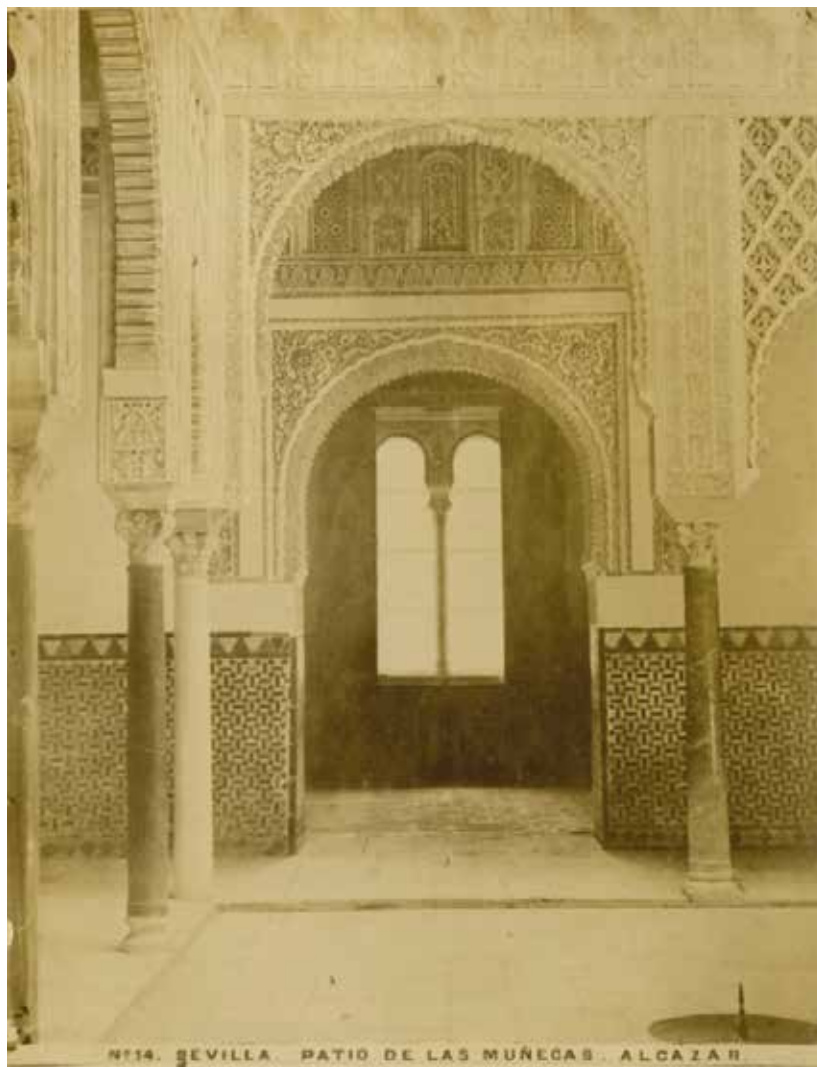


Sevilla. Patio de las Muñecas. Alcázar

1880-1890 / Albúmina, 25 x 33 cm

Fondo Fotográfico Antonio Alzate.

Universidad Nacional Autónoma de México



Sevilla. Patio de las Muñecas. Alcázar

1880-1890 / Albúmina, 33 x 25 cm

Fondo Fotográfico Antonio Alzate.

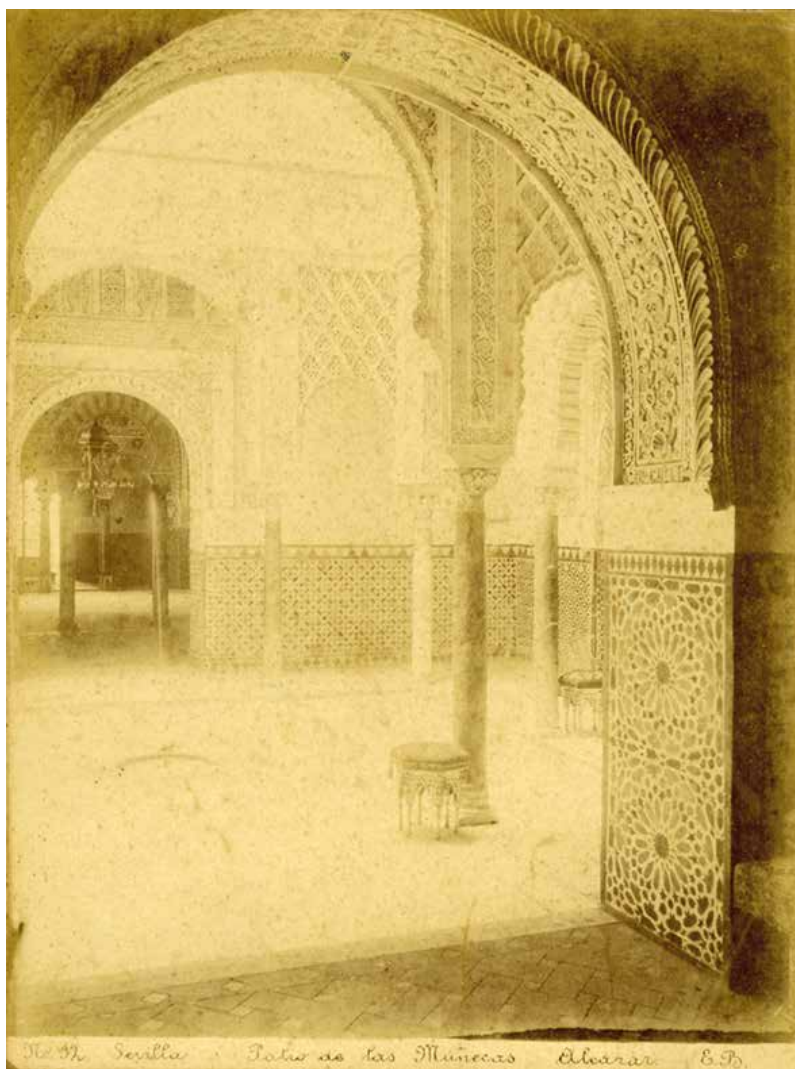
Universidad Nacional Autónoma de México



Patio de las Muñecas. Alcázar

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 28,2 x 22,5 cm

Fototeca Municipal de Sevilla



Sevilla. Patio de las Muñecas. Alcázar

1880-1890 / Albúmina, 23,5 x 17,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander

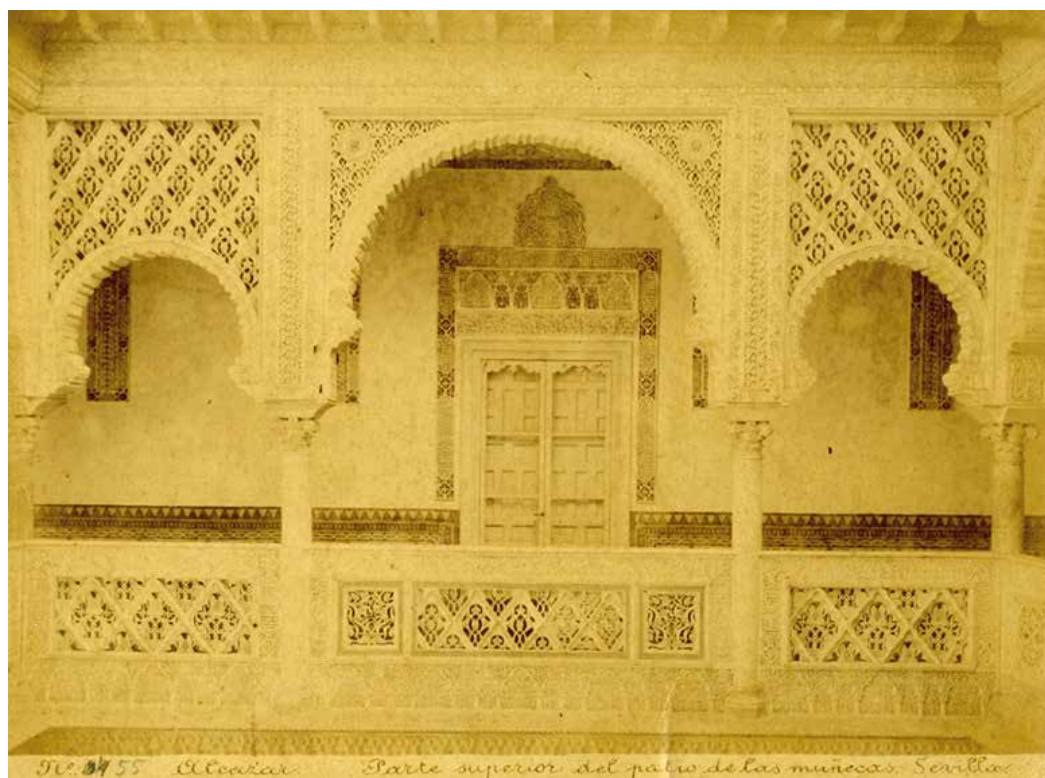


Sevilla. Salón de los Embajadores desde el Patio de las Muñecas. Alcázar

1880-1890 / Albúmina, 33 x 25 cm

Fondo Fotográfico Antonio Alzate.

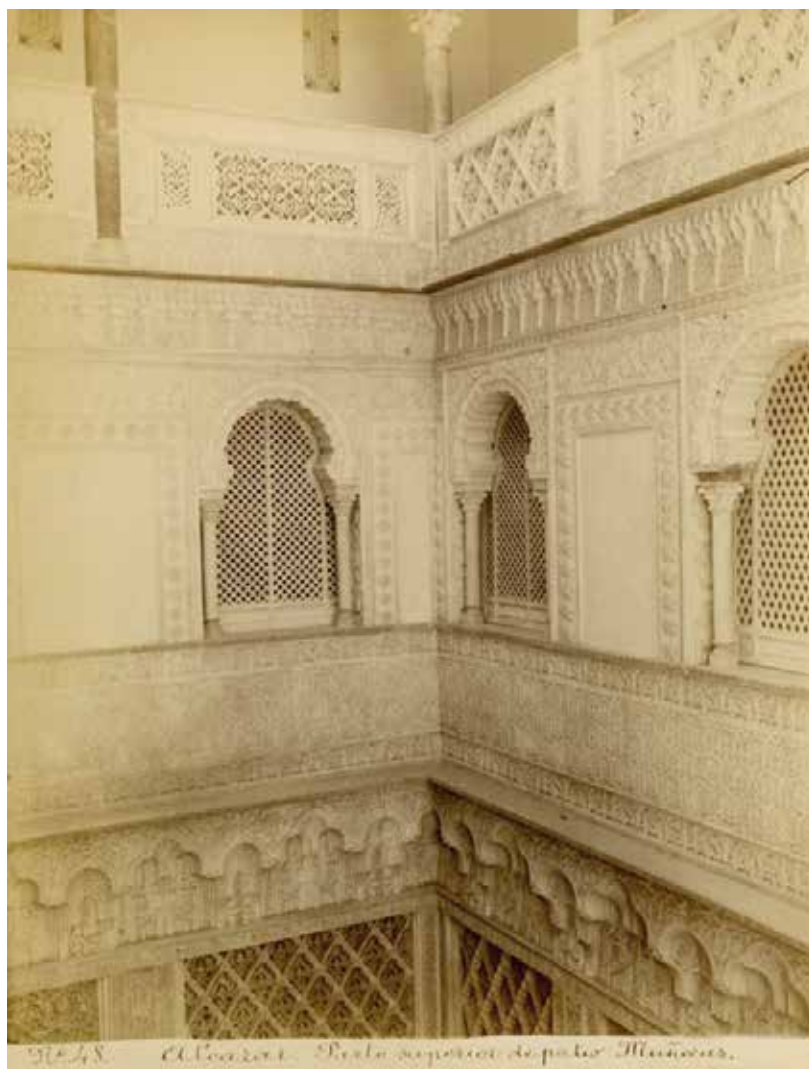
Universidad Nacional Autónoma de México



Alcázar. Parte superior del patio de las muñecas. Sevilla

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander

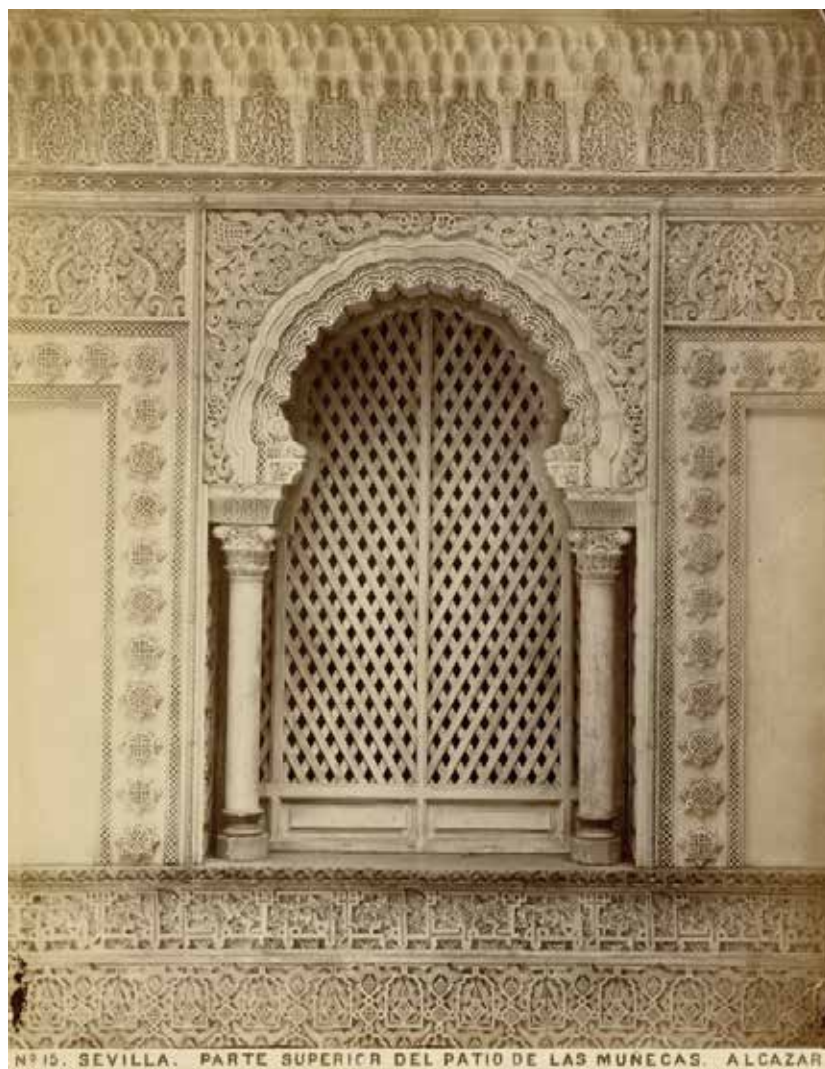


Alcázar. Parte superior de patio Muñecas

1880-1890 / Albúmina 33 x 25 cm

Fondo Fotográfico Antonio Alzate.

Universidad Nacional Autónoma de México



Sevilla. Parte superior de patio Muñecas. Alcázar

1880-1890 / Albúmina, 33 x 25 cm

Fondo Fotográfico Antonio Alzate.

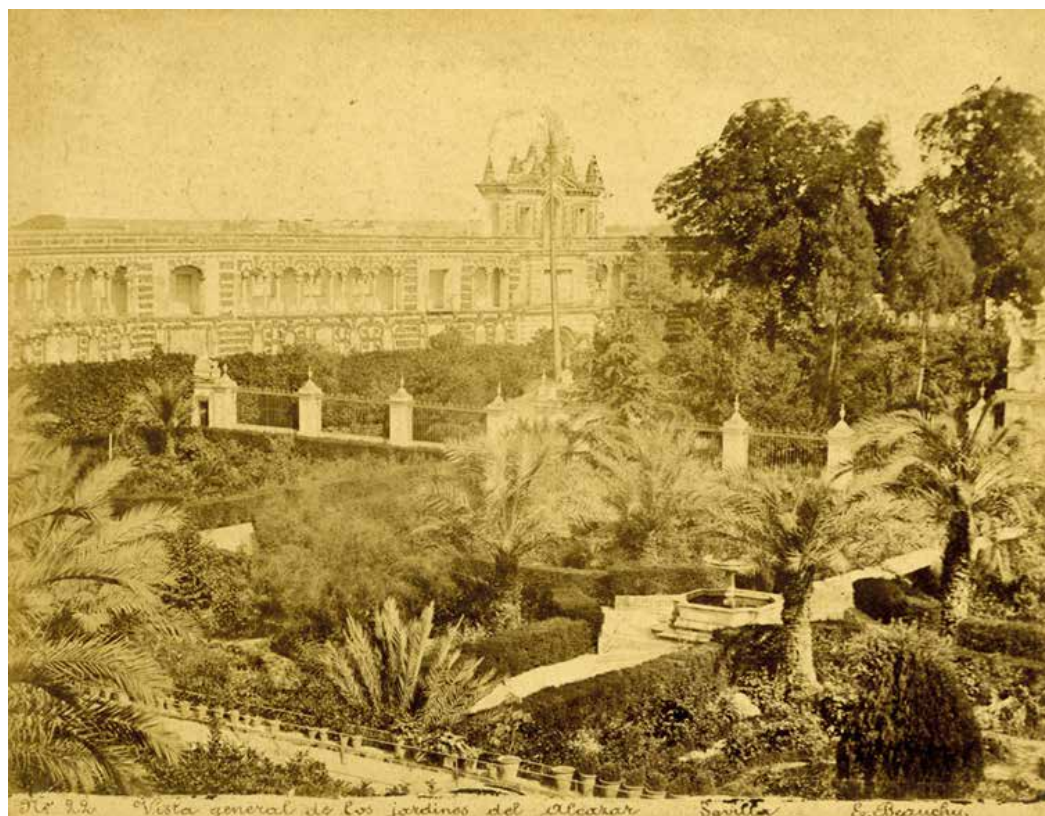
Universidad Nacional Autónoma de México



Sevilla. Galería de dn. Pedro primero en el jardín del Alcázar

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 23,1 x 28,5 cm

Fototeca Municipal de Sevilla



Vista general de los jardines del Alcázar. Sevilla

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander



Alcázar. Jardines. Sevilla

1880-1890 / Albúmina, 28,5 x 40 cm

Colección de Fotografías Patronato de la Alhambra y Generalife



Sevilla. Vista general desde la Giralda. Lado Oeste

1880-1890 / Albúmina, 25 x 33 cm

Fondo Fotográfico Antonio Alzate.

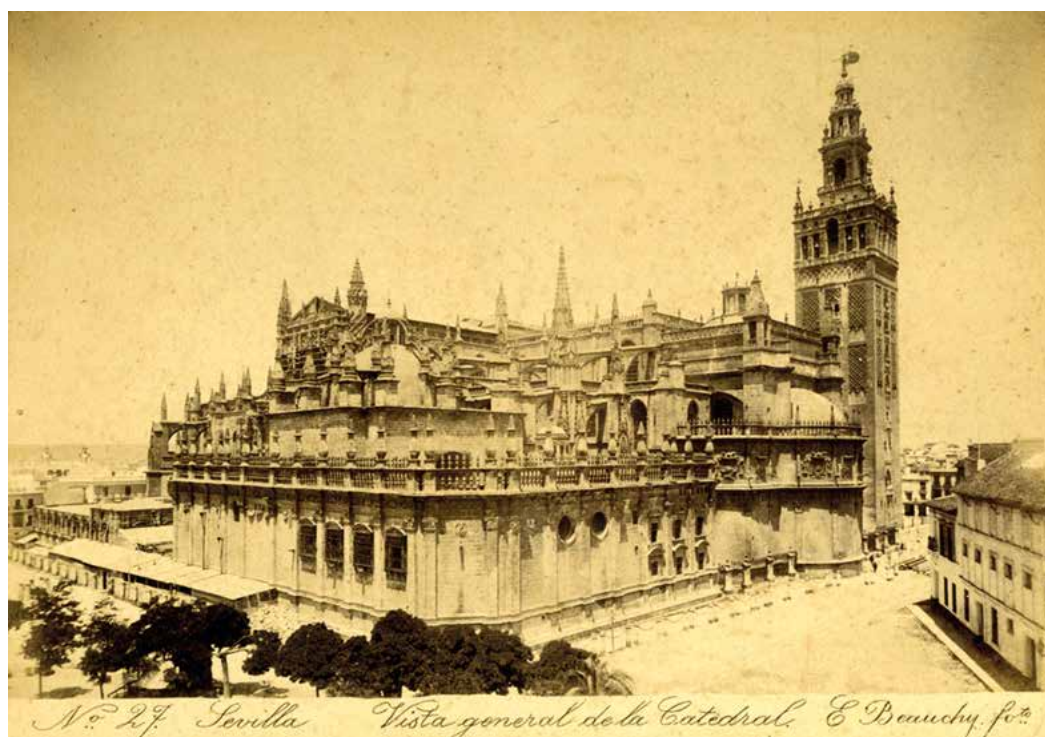
Universidad Nacional Autónoma de México



Sevilla. Vista de la Catedral tomada desde la torre del Oro

1880-1890 / Albúmina, 27,5 x 38 cm

Colección de Fotografías Patronato de la Alhambra y Generalife



Sevilla. Vista General de la Catedral

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander



Sevilla. Vista general de la Catedral.

1880-1890 / Albúmina, 31,5 x 42 cm

Colección de Fotografías Patronato de la Alhambra y Generalife



Sevilla. La Giralda

1880-1890 / Albúmina, 23,5 x 17,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander



Catedral de Sevilla. La Giralda

1880-1890 / Albúmina, 33 x 25 cm

Colección particular



Detalles de la Catedral, lado sur. Sevilla

1880-1890 / Albúmina, 33 x 25 cm

Fondo Fotográfico Antonio Alzate.

Universidad Nacional Autónoma de México



Sevilla. Interior de la Catedral. Crucero

1880-1890 / Albúmina, 42 x 31,5 cm

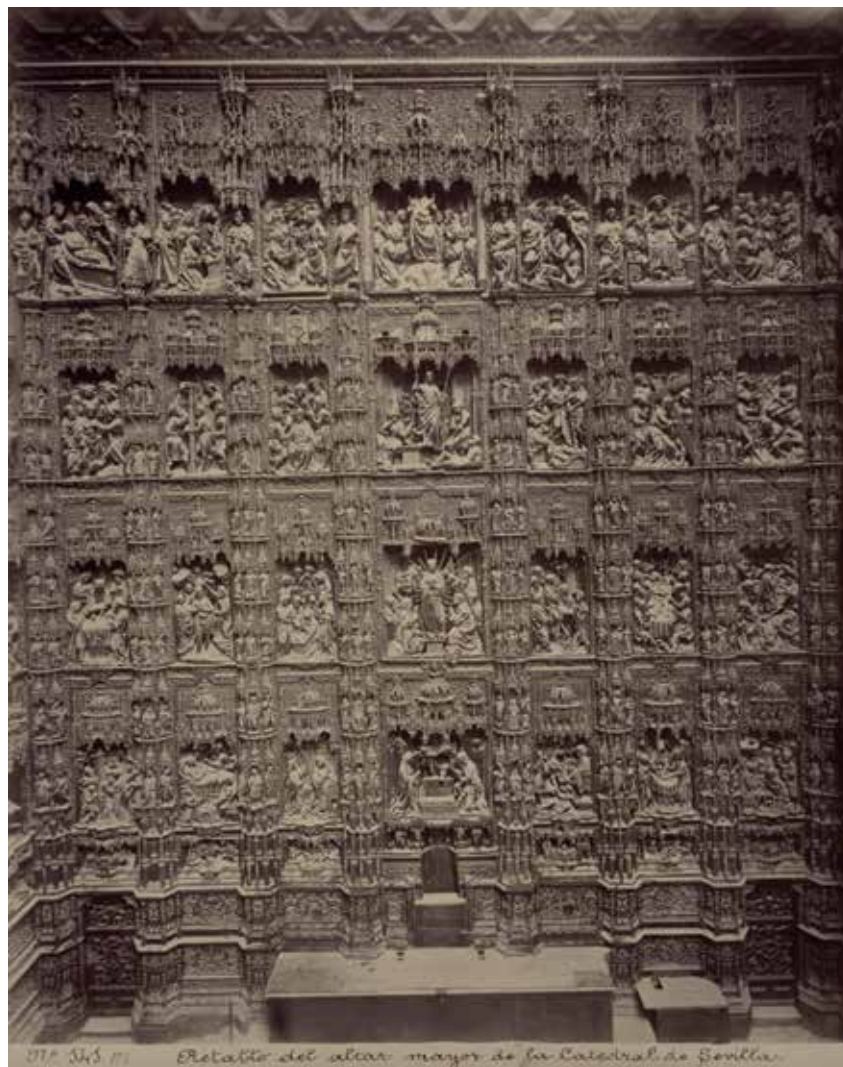
Colección de Fotografías Patronato de la Alhambra y Generalife



Sevilla. Interior de la Catedral, altar mayor, nave principal

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 29,3 x 22,7 cm

Fototeca Municipal de Sevilla



Retablo del altar mayor de la Catedral de Sevilla

1880-1890 / Albúmina, 42 x 31,5 cm

Colección de Fotografías Patronato de la Alhambra y Generalife



Interior de la Catedral, parte alta del Altar mayor

Ca. 1875 / Albúmina, 22 x 17 cm

Colección particular



Catedral de Sevilla. Capilla Real de Sn. Fernando

Ca. 1880 / Albúmina, 28 x 22 cm

Colección particular



Hundimiento del cimborrio de la Catedral de Sevilla

1888 / Albúmina, 21,5 x 16 cm

Fototeca de la Universidad de Sevilla



Hundimiento del cimborrio de la Catedral de Sevilla

1888 / Albúmina, 21,9 x 16,4 cm

Fototeca de la Universidad de Sevilla



Hundimiento del cimborrio de la Catedral de Sevilla

1888 / Albúmina, 28,5 x 23 cm

Fototeca de la Universidad de Sevilla



Hundimiento en la Catedral de Sevilla

1888 / Albúmina, 24 x 18 cm

Colección Biblioteca Nacional de España



Catedral de Sevilla. Puerta de Sn. Pablo

Ca. 1880 / Albúmina, 24 x 18 cm

Colección particular



Sevilla. Puerta del Perdón

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 29,2 x 23,5 cm

Fototeca Municipal de Sevilla



Sevilla. Puerta del Perdón. Catedral

1880-1890 / Albúmina, 23,5 x 17,5 cm

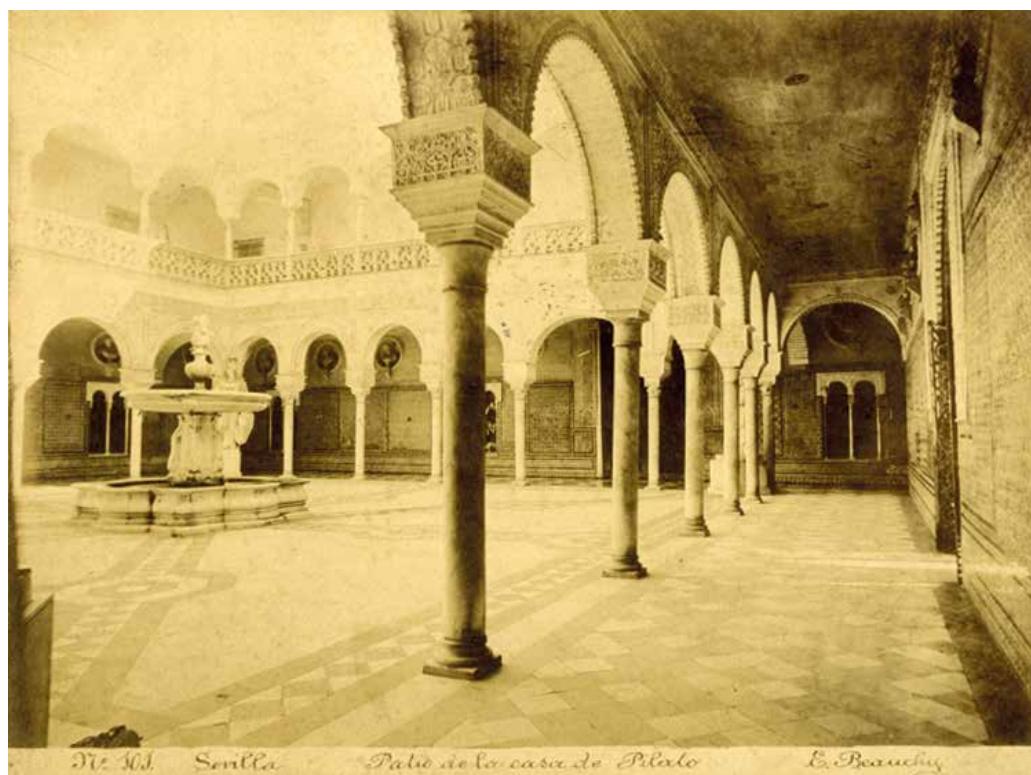
Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander



Sevilla. Entrada de la casa de Pilato

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 23,2 x 28,1 cm

Fototeca Municipal de Sevilla



Sevilla. Patio de la Casa de Pilato

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander



Sevilla. Casa de Pilato

1880-1890 / Albúmina, 40 x 28,5 cm

Colección de Fotografías Patronato de la Alhambra y Generalife



Sevilla. Galería del patio de la casa de Pilato

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 22,9 x 29,1 cm

Fototeca Municipal de Sevilla



Sevilla. Angulo y estatua de Cav-Pasirisca

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 29,2 x 23,5 cm

Fototeca Municipal de Sevilla



Galería del patio de la casa de Pilato

Ca. 1880 / Albúmina, 22 x 17 cm

Colección particular



Sevilla. Angula y estatua de Pallas-Pacifer. Casa de Pilato

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 29,3 x 23 cm

Fototeca Municipal de Sevilla



Sevilla. Angulo y estatua de Palas. Casa de Pilato

1880-1890 / Albúmina, 40 x 28,5 cm

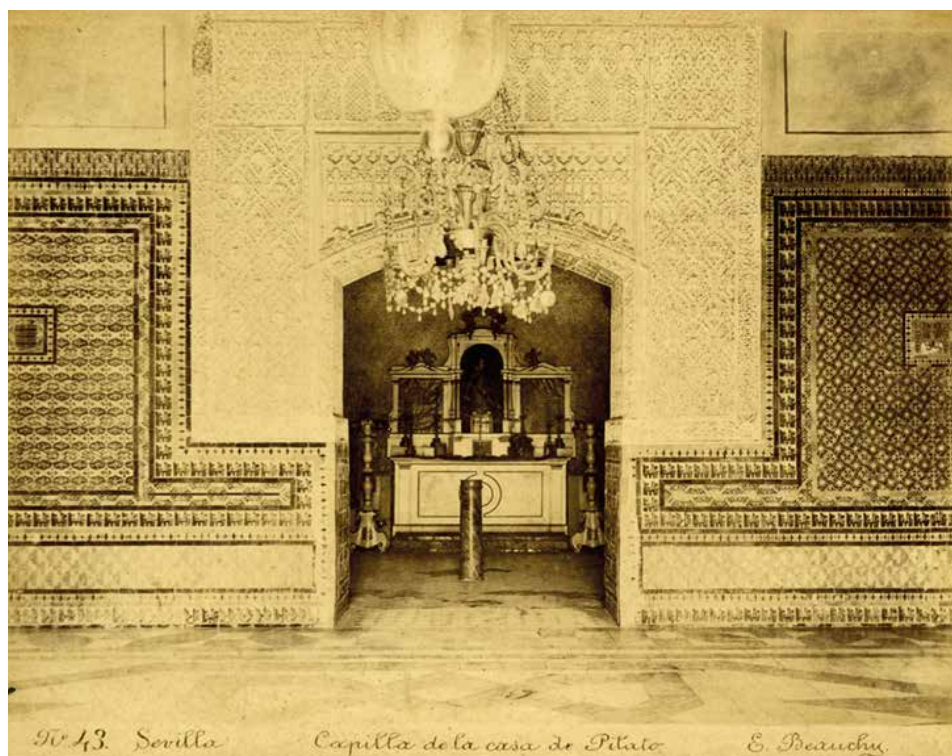
Colección de Fotografías Patronato de la Alhambra y Generalife



Sevilla. Escalera de la casa de Pilato

1880-1890 / Albúmina, 40 x 28,5 cm

Colección de Fotografías Patronato de la Alhambra y Generalife



Sevilla. Capilla de la Casa de Pilato

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander



Ayuntamiento de Sevilla

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander



Ayuntamiento de Sevilla

1880-1890 / Albúmina, 31,5 x 42 cm

Colección de Fotografías Patronato de la Alhambra y Generalife



Sevilla. Ayuntamiento

1880-1890 / Albúmina, 9,8 x 13,5 cm

Colección de fotografías Museo de la Universidad de Navarra



Detalles del Ayuntamiento de Sevilla

1889 / Albúmina, 29 x 23,4 cm

Fototeca de la Universidad de Sevilla



Plaza de la Constitución

Ca. 1889 / Albúmina, 21,5 x 28,8 cm

SGI Fototeca-Laboratorio del Arte, Universidad de Sevilla



Sevilla. Plaza de San Fernando

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander



Plaza de san Fernando de Sevilla

1880-1890 / Albúmina, 31,5 x 42 cm

Colección de Fotografías Patronato de la Alhambra y Generalife



Sevilla. Plaza del Pacífico.

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 22,9 x 28,5 cm

Fototeca Municipal de Sevilla



Sevilla. Patio de la fonda de Madrid

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander



Sevilla. Interior del gran Hotel de Madrid

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 22,9 x 29 cm

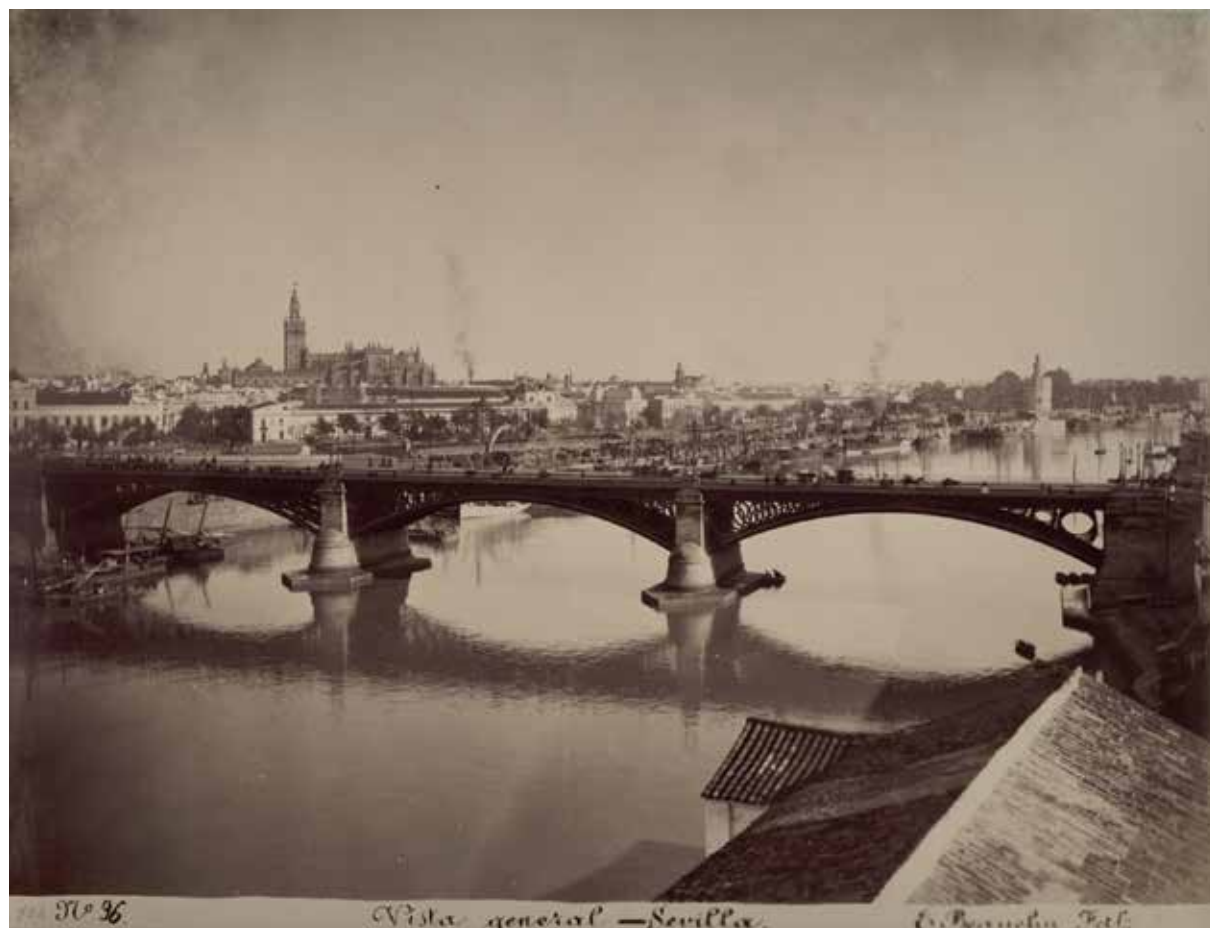
Fototeca Municipal de Sevilla



Patio de la Fonda de Madrid

1880-1890 / Albúmina, 31,5 x 42 cm

Colección de Fotografías Patronato de la Alhambra y Generalife



Vista general. Sevilla

1880-1890 / Albúmina, 31,5 x 42 cm

Colección de Fotografías Patronato de la Alhambra y Generalife



Puente de Sevilla sobre el Guadalquivir

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 23,1 x 27,8 cm

Fototeca Municipal de Sevilla



Sevilla. Puente de Triana

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 16,5 x 22,9 cm

Colección de fotografías Museo de la Universidad de Navarra



Sevilla. Vista general del muelle

Ca. 1875 / Albúmina, 17 x 22 cm

Colección particular



Sevilla. Muelle y Torre del Oro

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 17 x 23,5 cm

Colección de fotografías Museo de la Universidad de Navarra



Sevilla. Torre del Oro

1880-1890 / Albúmina, 23,5 x 17,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander



Sevilla. Torre del Oro

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 9,8 x 14,4 cm

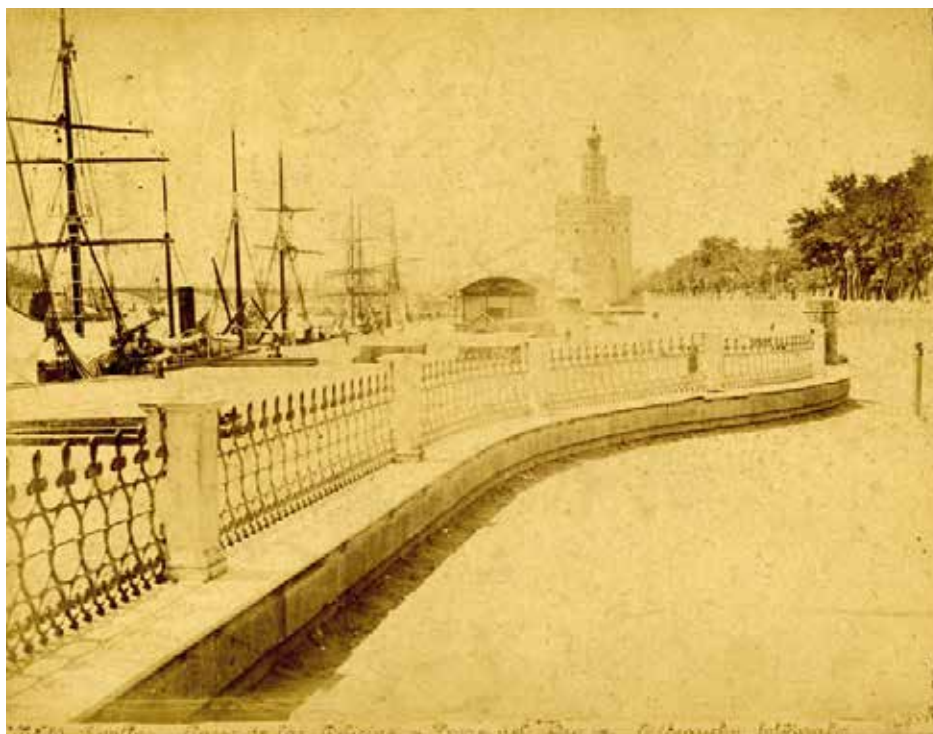
Colección de fotografías Museo de la Universidad de Navarra



Sevilla. Paseo de las Delicias

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander



Sevilla. Paseo de las Delicias y Torre de Oro

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander



Sevilla. Los muelles

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 10 x 13,5 cm

Colección de fotografías Museo de la Universidad de Navarra



Sevilla. El muelle visto desde los Remedios

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 16,5 x 22,9 cm

Colección de fotografías Museo de la Universidad de Navarra



Sevilla. Vista general del Puerto

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 16,6 x 22,7 cm

Fototeca Municipal de Sevilla



Sevilla. Paseo de las Delicias

1880-1890 / Albúmina, 31,5 x 42 cm

Colección de Fotografías Patronato de la Alhambra y Generalife



Sevilla. Parque de María Luisa

Ca. 1880 / Albúmina, 22 x 28 cm

Colección particular



Sevilla. Fachada principal del Palacio de San Telmo

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander



Fachada principal del Palacio de Sn. Telmo. Sevilla

1880-1890 / Albúmina, 31,5 x 42 cm

Colección de Fotografías Patronato de la Alhambra y Generalife



Sevilla. Detalle de la Estación de Córdoba

1880-1890 / Albúmina, 23,1 x 28,4 cm

Fototeca Municipal de Sevilla



Sevilla. Antiguas murallas Romanas

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 22,9 x 28,7 cm

Fototeca Municipal de Sevilla



Sevilla. Antiguas murallas Romanas

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 16 x 23 cm

Colección de fotografías Museo de la Universidad de Navarra



Sevilla. Calle de las Sierpes

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 22,1 x 16,8 cm

Colección de fotografías Museo de la Universidad de Navarra



Sevilla. Calle de Odreros y Alfalfa

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 22 x 29,4 cm

Colección de fotografías Museo de la Universidad de Navarra



Sevilla. Patio de una casa

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 17,3 x 22,5 cm

Colección de fotografías Museo de la Universidad de Navarra

FIESTAS Y TIPOS POPULARES

Es en este tipo de fotografías donde queda efectivamente manifestado el valor documental y antropológico del legado de Beauchy. Como consagrado retratista, al conjunto de tomas de paisajes urbanos se suman las de figuras y grupos que reflejan al detalle la vida cotidiana de sus figurantes. No sólo encontramos personajes en escenas de estudio con el habitual atrezzo del gabinete fotográfico que popularizaron las cartas de visita, descontextualizados de su realidad, también muchas de estas fotografías fueron realizadas en la calle o en el lugar del festejo, haciéndose eco de las celebraciones religiosas y civiles, como son la Semana Santa o las corridas de toros. Estas fotografías

documentan usos, costumbres y tipos que se identificaban con la iconografía y con la imagen de la ciudad de finales del XIX.

Las tomas fotográficas pasan no de forma superficial por la figura de la mujer, desde la cigarrera hasta la gitana, cuyas imágenes fueron habituales desde su consagración por los viajeros románticos que tanto contribuyeron a consolidar la mitografía en torno a la mujer andaluza. El éxito de dichos clichés, junto a la caracterización del resto de tipos de la sociedad andaluza, contribuirán a su popularización, a medida que se consolidó el flamenco como espectáculo, tal y como supo atrapar a la perfección Beauchy.



Cigarreras

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander



Sevilla. Fats de Tabacos. Elaboración de Cigarros

1880-1890 / Albúmina, 23,2 x 28,5 cm

Colección Universidad de Sevilla



Sevilla. Fábrica de Tabacos. Elaboración de Cigarrillos

1880-1890 / Albúmina, 23,2 x 28,5 cm

Colección Universidad de Sevilla



Sevilla. Café cantante

1885-1888 / Albúmina, 16,2 x 23,5 cm

Colección C. Teixidor



La Riña, reproducción de un grabado de Enrique Rumoroso

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander



Reproducción de una obra del pintor Joaquín Turina y Areal

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander,
CDIS, Ayuntamiento de Santander



Soledad con una canasta al brazo

Ca. 1889 / Albúmina

Colección Biblioteca Nacional de España



Soledad tocando la pandereta

Ca. 1889 / Albúmina

Colección Biblioteca Nacional de España



Amparo la Gitana

Ca. 1889 / Albúmina

Colección Biblioteca Nacional de España



Antonia Loreto tocando la guitarra

Ca. 1889 / Albúmina

Colección Biblioteca Nacional de España



Geroma Loreto

Ca. 1889 / Albúmina

Colección Biblioteca Nacional de España



María Loreto bailando

Ca. 1889 / Albúmina

Colección Biblioteca Nacional de España



María Loreto de perfil

Ca. 1889 / Albúmina

Colección Biblioteca Nacional de España



La Parrala

Ca. 1889 / Albúmina

Colección Biblioteca Nacional de España



La Jeroma sentada y Rojitas de pie bebiendo

Ca. 1889 / Albúmina

Colección Biblioteca Nacional de España



**Trinidad Huertas, La Cuenca,
disfrazada de torero imitando la suerte de banderillas**

Ca. 1889 / Albúmina

Colección Biblioteca Nacional de España



Recuerdos de Sevilla. A. Guerra «Armao».
Hermanidad de la Macarena

1870-1913 / Albúmina, 16 x 11 cm

Biblioteca Nacional de Francia



**Recuerdos de Sevilla. A. Guerra. Nazareno.
Hermandad de Pasión**

1870-1913 / Albúmina, 16 x 11 cm

Biblioteca Nacional de Francia



**Recuerdos de Sevilla. A. Guerra. Snto. Cristo del Silencio.
S. Juan Bautista. Hermandad de la Amargura**

1870-1913 / Albúmina, 16 x 11 cm

Biblioteca Nacional de Francia



Recuerdos de Sevilla. A. Guerra. Columna y Azote. Ygsia. Terceros. Hermandad de las Cigarreras

1870-1913 / Albúmina, 16 x 11 cm

Biblioteca Nacional de Francia



**Recuerdos de Sevilla. A. Guerra. Santo Cristo de las siete Palabras.
P. San Vicente. Hermandad de las siete Palabras**

1870-1913 / Albúmina, 16 x 11 cm

Biblioteca Nacional de Francia



**Recuerdos de Sevilla. A. Guerra. Ntro. P. Jesús de la Pasión.
Hermandad de Pasión**

1870-1913 / Albúmina, 16 x 11 cm

Biblioteca Nacional de Francia



**Recuerdos de Sevilla. A. Guerra. Santo Cristo de la Conversión.
Hermandad de Monserrat**

1870-1913 / Albúmina, 16 x 11 cm

Biblioteca Nacional de Francia



**Recuerdos de Sevilla. A. Guerra. Misterio de Ntra. Sra. de la Piedad.
Hermandad de la Mortaja**

1870-1913 / Albúmina, 16 x 11 cm

Biblioteca Nacional de Francia



Sevilla. Cristo de la Expiración. Hermandad del «El Cachorro»

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 13,9 x 10 cm

Colección de fotografías Museo de la Universidad de Navarra



**Sevilla. Paso procesional de El Nazareno de la O.
Hermandad de la O**

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 12,8 x 9,4 cm

Colección de fotografías Museo de la Universidad de Navarra



Sevilla. Paso procesional del Cristo de la Salud en las Tres Necesidades

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 13,4 x 9,7 cm

Colección de fotografías Museo de la Universidad de Navarra



Sevilla. Nuestro Padre Jesús de la Pasión acompañado por el Cirineo.
Reproducción de grabado de la época

Ca. 1880-1900 / Albúmina, 15 x 10 cm

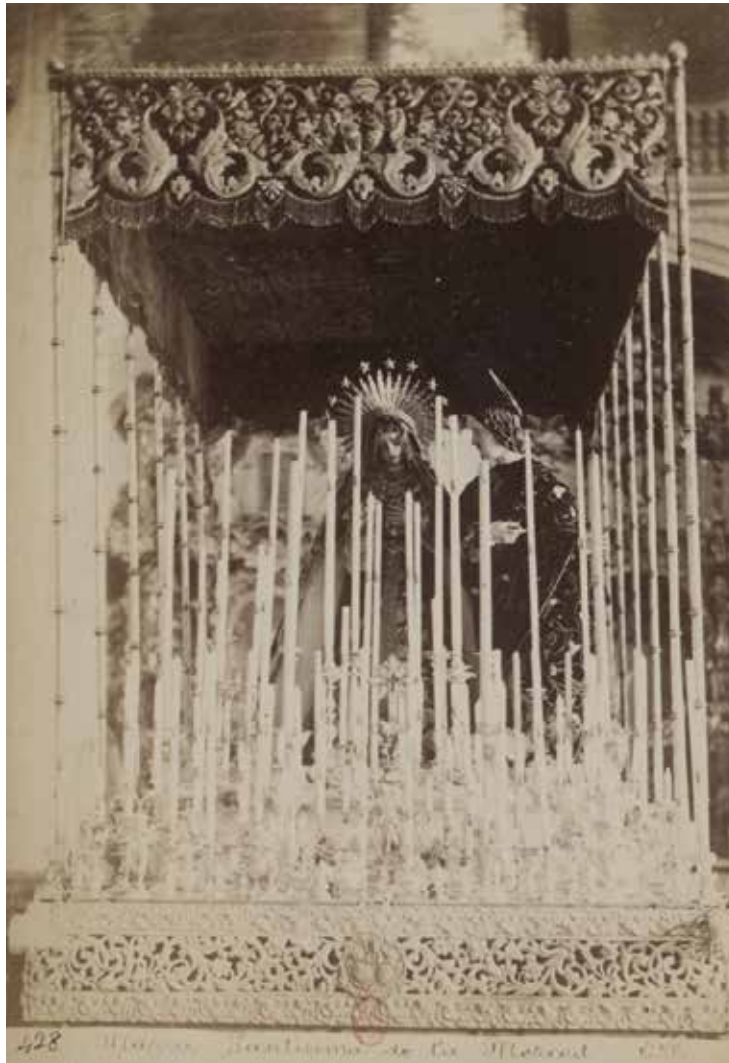
Colección de fotografías Museo de la Universidad de Navarra



**Recuerdos de Sevilla. A. Guerra. Ntra. Sra. de la Esperanza. Sn. Gil.
Hermandad de la Macarena**

1870-1913 / Albúmina, 16 x 11 cm

Biblioteca Nacional de Francia



**Recuerdos de Sevilla. A. Guerra. María Santísima de la Merced.
Hermandad de Pasión**

1870-1913 / Albúmina, 16 x 11 cm

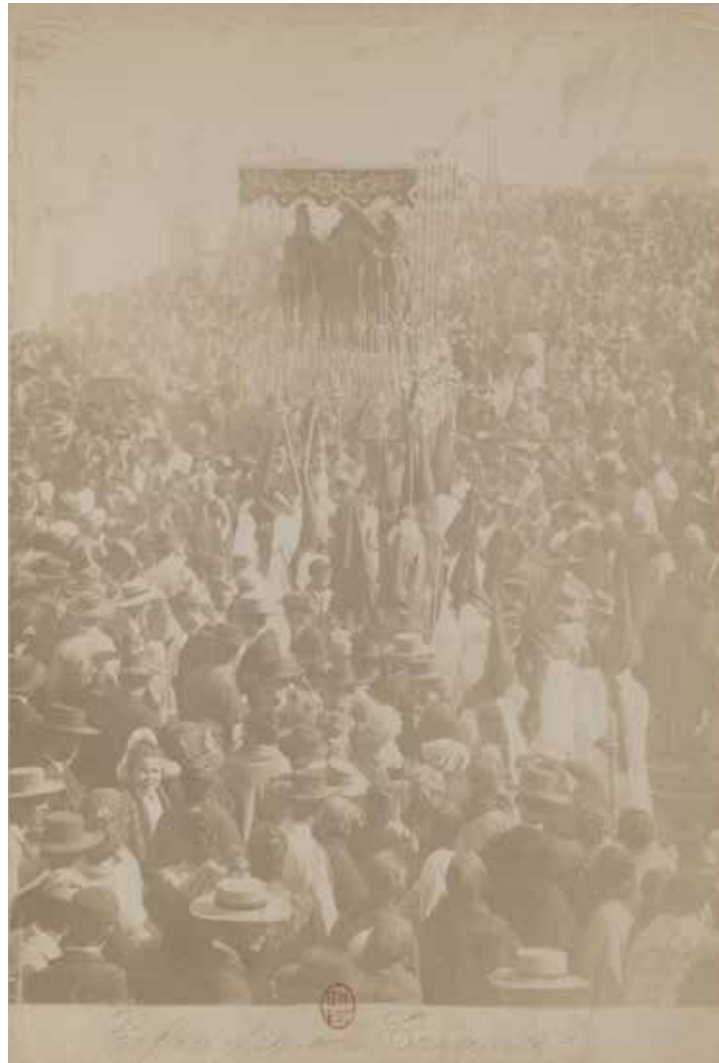
Biblioteca Nacional de Francia



**Recuerdos de Sevilla. A. Guerra. Manto Virgen de la Merced.
P Salvador. Hermandad de Pasión**

1870-1913 / Albúmina, 16 x 11 cm

Biblioteca Nacional de Francia



**Recuerdos de Sevilla. A. Guerra. Cofradía en Triana.
Hermandad de la Esperanza de Triana**

1870-1913 / Albúmina, 16 x 11 cm

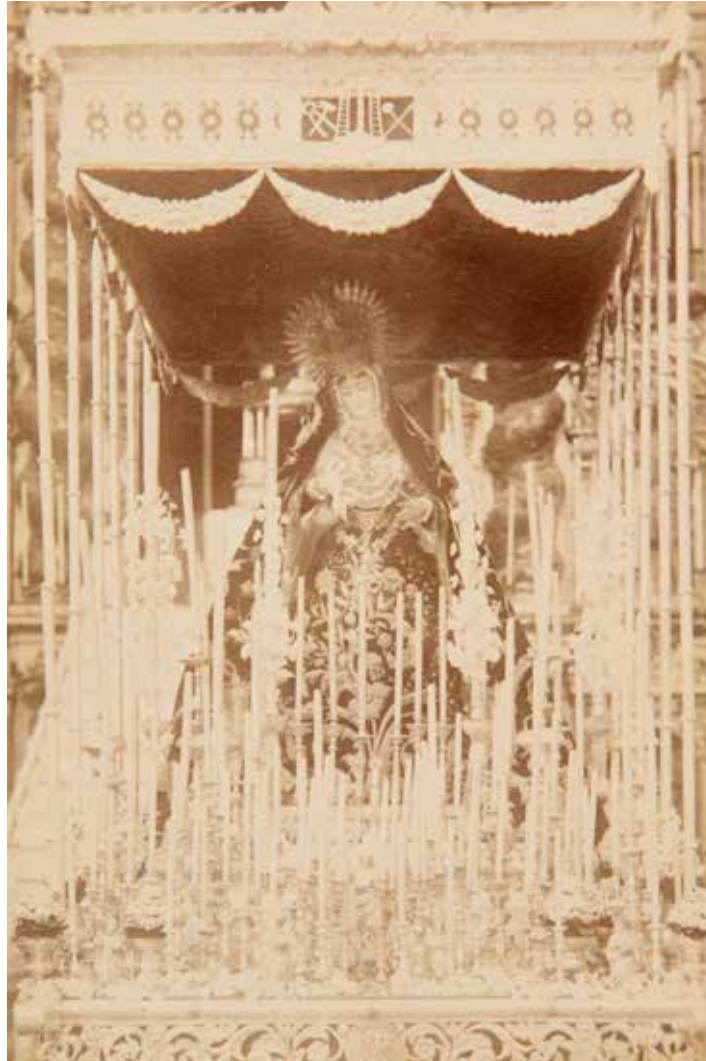
Biblioteca Nacional de Francia



Sevilla. Procesión a su paso por el Ayuntamiento

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 10 x 14,6 cm

Colección de fotografías Museo de la Universidad de Navarra



Sevilla. María Stma. de la Victoria. Hermandad de las Cigarreras

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 15 x 10 cm

Colección de fotografías Museo de la Universidad de Navarra



**Sevilla. Nuestra Señora de los Dolores y Santísimo
Cristo de la Providencia. Hermandad de los Servitas**

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 13,6 x 9,8 cm

Colección de fotografías Museo de la Universidad de Navarra



Sevilla. Nuestra Señora del Rosario en sus misterios dolorosos.

Hermanidad de Monte-Sión

Ca. 1888-1990 / Albúmina. 17 x 23,5 cm

Colección particular



**Diego Prieto, Cuatro dedos,
con traje campero y bastón**

Ca. 1889 / Albúmina

Colección Biblioteca Nacional de España



**Diego Prieto, Cuatro dedos,
con traje campero y bastón**

Ca. 1889 / Albúmina

Colección Biblioteca Nacional de España



José Campos, Cara Ancha

Ca. 1890 / Albúmina, 14,6 x 10 cm

Colección José Antonio Torcida



Manuel González (Rerre)

Ca. 1900 / Gelatina / colodión de ennegrecimiento directo, 13,5 x 9,7 cm

Colección José Antonio Torcida



Antonio Ortega, Marinero, con traje de luces y muleta

Ca. 1889 / Albúmina

Colección Biblioteca Nacional de España



Vicente Méndez, Pescadero, con traje de luces y capote de paseo

Ca. 1889 / Albúmina

Colección Biblioteca Nacional de España



Francisco, José y Juan Fuentes

Ca. 1889 / Albúmina

Colección Biblioteca Nacional de España



José Centeno simulando un pase de muleta

Ca. 1889 / Albúmina

Colección Biblioteca Nacional de España



Pedro Campos con traje de luces y banderillas

Ca. 1889 / Albúmina

Colección Biblioteca Nacional de España



Del natural. Plaza de Toros de Sevilla

Ca. 1880 / Albúmina, 17 x 22 cm

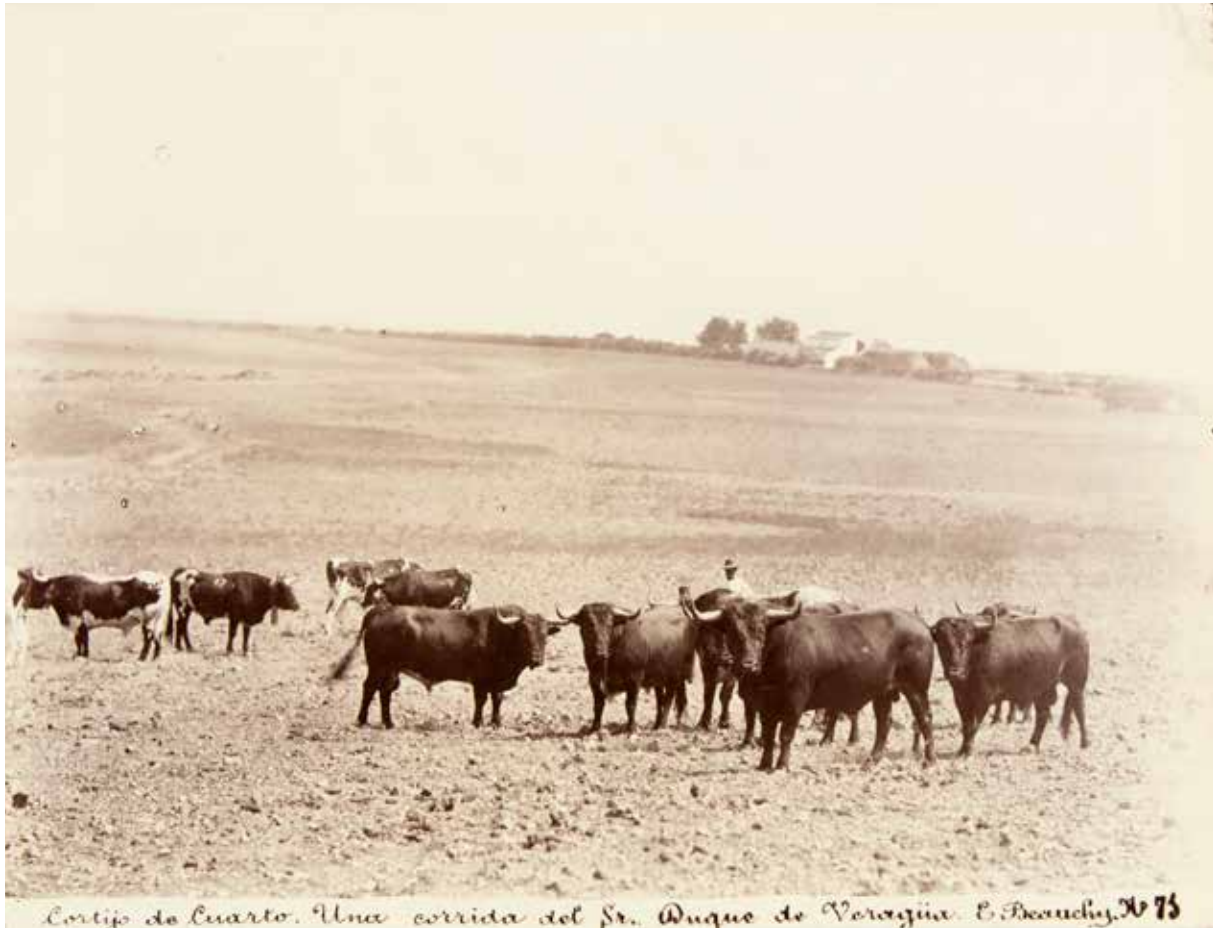
Colección particular



Del natural. Plaza de Toros de Sevilla

Ca. 1880 / Albúmina, 17 x 23,4 cm

Colección de fotografías Museo de la Universidad de Navarra



Cortijo de Cuarto. Una corrida del Sr. Duque de Veragua

Fecha / Albúmina, 17 x 23,3 cm

Colección de fotografías Museo de la Universidad de Navarra



Conducción de ganado o encierro en Sevilla

1897 / Gelatina DOP, 49,5 x 59,8 cm

Colección Museo Sorolla



Conducción de ganado o encierro en Sevilla

1897 / Gelatina DOP, 49,5 x 59,8 cm

Colección Museo Sorolla



Conducción de ganado o encierro en Sevilla

1897 / Gelatina DOP, 49,5 x 59,8 cm

Colección Museo Sorolla



Conducción de ganado o encierro en Sevilla

1897 / Gelatina DOP, 49,5 x 59,8 cm

Colección Museo Sorolla

LA REPRODUCCION DE OBRAS DE ARTE

La reproducción de la obra de arte es sin duda una labor cuyo valor documental no debe ser infravalorado. Este tipo de tomas constatan un buen número de obras, principalmente pintura y escultura del patrimonio mueble andaluz, sobre todo de aquellos autores de la escuela sevillana más admirados, como por ejemplo Murillo, aunque también realizó

otras fotografías de autores coetáneos como Joaquín Turina del que tomó varias imágenes de sus cuadros de costumbres. Son el testigo de estos testimonios de la creación que permitieron, en el momento de su captación en imágenes fotográficas, acercar y difundir el conocimiento de la obra de arte, siendo asimismo fundamentales como parte del legado fotográfico español.

María de las Mercedes Núñez Garruta

Manuel Zapata Vázquez



Joaquín Turina y Areal. Cortejo de soldado

Ca. 1880-1900 / Albúmina

Legado Joaquín Turina. Fundación Juan March



Joaquín Turina y Areal. Juegos en el bosque

Ca. 1880-1900 / Albúmina

Legado Joaquín Turina. Fundación Juan March



Joaquín Turina y Areal. Cura visitando a la familia

Ca. 1880-1900 / Albúmina

Legado Joaquín Turina. Fundación Juan March



B. E. Murillo. Santas Justa y Rufina. Museo de Sevilla

1880-1890 / Albúmina, 40 x 28,5 cm

Colección de Fotografías Patronato de la Alhambra y Generalife



B. E. Murillo. La Virgen de la Servilleta. Museo de Sevilla

1880-1890 / Albúmina, 40 x 38 cm

Colección de Fotografías Patronato de la Alhambra y Generalife



Murillo. El niño de Jesús y Sn. Juan Bautista. Museo de Madrid

1880-1890 / Albúmina, 25 x 36,5 cm

Colección de Fotografías Patronato de la Alhambra y Generalife



B. E. Murillo. San Francisco de Asís

1880-1890 / Albúmina, 40 x 28,5 cm

Colección de Fotografías Patronato de la Alhambra y Generalife



Catedral de Sevilla. San Antonio de Padua. B. E. Murillo

1880-1890 / Albúmina, 40 x 28,5 cm

Colección de Fotografías Patronato de la Alhambra y Generalife



B. E. Murillo, San Antonio de Padua, Catedral de Sevilla

1880-1890 / Albúmina, 23,5 x 15 cm.

Colección José Antonio Torcida



Santo Cristo de la Caridad

Ca. 1880-1890 / Albúmina, 29,9 x 23,8 cm

Fototeca Municipal de Sevilla

Relación de obras expuestas

(pag. 79) **Alcázar de Sevilla. Portada de la entrada principal**

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander, CDIS, Ayuntamiento de Santander

(pag. 82) **Alcázar de Sevilla. Patio de las Doncellas**

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander, CDIS, Ayuntamiento de Santander

(pag. 85) **Galería del Patio de las Doncellas Alcázar**

Ca. 1889 / Albúmina, 28,5 x 23 cm

SGI Fototeca-Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla

(pag. 87) **Interior del Salón de los Embajadores. Alcázar**

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander, CDIS, Ayuntamiento de Santander

(pag. 89) **Alcázar de Sevilla. Salón de Embajadores**

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander, CDIS, Ayuntamiento de Santander

(pag. 91) **Alcázar de Sevilla. Salón de Doña María de Padillas**

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander, CDIS, Ayuntamiento de Santander

(pag. 93) **Alcázar de Sevilla. Frente del Salón de Sn. Fernando**

Ca. 1889 / Albúmina, 23,2 x 28 cm

SGI Fototeca-Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla

(pag. 102) **Alcázar. Parte superior del Patio de las Muñecas. Sevilla**

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander, CDIS, Ayuntamiento de Santander

(pag. 106) **Vista general de los jardines del Alcázar. Sevilla**

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander, CDIS, Ayuntamiento de Santander

(pag. 110) **Sevilla. Vista General de la Catedral**

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander, CDIS, Ayuntamiento de Santander

(pag. 112) **Sevilla. La Giralda**

1880-1890 / Albúmina, 23,5 x 17,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander, CDIS,
Ayuntamiento de Santander

(pag. 136) **Sevilla. Capilla de la Casa de Pilato**

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander, CDIS,
Ayuntamiento de Santander

(pag. 120) **Hundimiento del cimborrio de la Catedral de Sevilla**

1888 / Albúmina, 21,5 x 16 cm

Fototeca de la Universidad de Sevilla

(pag. 137) **Ayuntamiento de Sevilla**

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander, CDIS,
Ayuntamiento de Santander

(pag. 121) **Hundimiento del cimborrio de la Catedral de Sevilla**

1888 / Albúmina, 21,9 x 16,4 cm

Fototeca de la Universidad de Sevilla

(pag. 140) **Detalles del Ayuntamiento de Sevilla**

1889 / Albúmina, 29 x 23,4 cm

Fototeca de la Universidad de Sevilla

(pag. 122) **Hundimiento del cimborrio de la Catedral de Sevilla**

1888 / Albúmina, 28,5 x 23 cm

Fototeca de la Universidad de Sevilla

(pag. 141) **Plaza de la Constitución**

Ca. 1889 / Albúmina, 21,5 x 28,8 cm

SGI Fototeca-Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla

(pag. 126) **Sevilla. Puerta del Perdón. Catedral**

1880-1890 / Albúmina, 23,5 x 17,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander, CDIS,
Ayuntamiento de Santander

(pag. 142) **Sevilla. Plaza de San Fernando**

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander, CDIS,
Ayuntamiento de Santander

(pag. 128) **Sevilla. Patio de la Casa de Pilato**

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander, CDIS,
Ayuntamiento de Santander

(pag. 145) **Sevilla. Patio de la fonda de Madrid**

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander, CDIS,
Ayuntamiento de Santander

(pag. 153) **Sevilla. Torre del Oro**

1880-1890 / Albúmina, 23,5 x 17,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander, CDIS,
Ayuntamiento de Santander

(pag. 162) **Sevilla. Fachada principal del Palacio de San Telmo**

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander, CDIS,
Ayuntamiento de Santander

(pag. 173) **Cigarreras**

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander, CDIS,
Ayuntamiento de Santander

(pag. 177) **La Riña, reproducción de un grabado de Enrique Rumoroso**

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander, CDIS,
Ayuntamiento de Santander

(pag. 178) **Reproducción de una obra del pintor Joaquín Turina y Areal**

1880-1890 / Albúmina, 17,5 x 23,5 cm

Colección Biblioteca Municipal de Santander, CDIS,
Ayuntamiento de Santander

