



La aportación crítica de Elisabeth Eastlake (1809-1893) al debate de la fotografía en las artes a mediados del siglo XIX: la publicación de *Fotografía* (1857) en el *Quarterly Review*¹

Mónica Carabias-Álvaro²

Recibido: 11 de septiembre de 2020 / Aceptado: 1 de mayo de 2021

Resumen. En 1857, la historiadora del arte Elisabeth Eastlake escribía el primer ensayo crítico conocido hasta la fecha, sobre la dimensión histórica y estética de la fotografía en el marco del debate sobre la artísticidad de la fotografía y su lugar en las artes. Consciente y sorprendida respecto al modo en que la fotografía estaba alterando las formas tradicionales de representar al mundo, intentó arrojar algo de luz sobre el futuro del nuevo arte. Incluso, tranquilizar al público más conservador e ilustrado con un texto en el que proclamaba públicamente que el verdadero, revolucionario y experimental potencial de la fotografía residía en su versatilidad para representar el presente. Este artículo centra su interés en esta aportación al debate Arte/Fotografía y analiza el contenido de este ensayo pionero publicado en la revista de literatura y política *Quarterly Review*.

Palabras clave: Fotografía; arte; ciencia; crítica; debate.

[en] The critical contribution of Elisabeth Eastlake (1809-1893) to the debate on photography in the arts in the mid-19th century: the publication of “Photography” (1857) in the *Quarterly Review*

Abstract. In 1857, the art historian Elisabeth Eastlake wrote the first critical essay known to date on the historical and aesthetic dimension of photography in the context of the debate on the artistic nature of photography and its place in the arts. Aware and surprised about the way photography was altering traditional ways of representing the world, she tried to shed some light on the future of new art. Even reassuring the most conservative and illustrated public with a text in which she publicly proclaimed that the true, revolutionary and experimental potential of photography laid in its versatility to represent the present. This article focuses its interest on this contribution to the Art/Photography debate and analyzes the content of this pioneering essay published in the literary and political journal *Quarterly Review*.

Keywords: Photography; art; science; review; discussion.

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto I+D+i, Ref: PID2019-109271GB-I00, financiado por MICIN/AEI/ 10.13039/501100011033 y del Art. 83 (UCM): *Identidad y diversidad en la creación contemporánea. El papel de la fotografía*. Ref.: OTRI 295/2019. De igual modo, está filiado al grupo UCM 970755. FOTODOC y al Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM (INSTIFEM).

² Universidad Complutense de Madrid (España)
E-mail: monicacarabias@ghis.ucm.es
<https://orcid.org/0000-0003-3178-4111>

Sumario: 1. Introducción. De vueltas con la fotografía y el arte. 2. Elizabeth Eastlake (1809-1893), *vita sine litteris mors est*. 3. Entre el arte y la ciencia: la fotografía a debate. 4. “Fotografía” (*Quarterly Review*, 1857), el primer ensayo crítico sobre el medio 4.1. Disertación, estructura y contenido. 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Carabias-Álvaro, M. (2022) La aportación crítica de Elisabeth Eastlake (1809-1893) al debate de la fotografía en las artes a mediados del siglo XIX: la publicación de *Fotografía* (1857) en el *Quarterly Review*. *Arte, Individuo y Sociedad* 34(1), 47-64.

1. Introducción. De vueltas con la fotografía y el arte

“En el fondo es para lo que sirve, seguramente la fotografía. Es algo real, pero podemos inventárnoslo todo” (Foenkinos, 2016, p. 47).

Desde que irrumpiera en el mundo del arte, la Fotografía ha protagonizado una lucha constante. Primero, para conquistar. Después, para reclamar su ingreso en el Olimpo de la creatividad y de lo impalpable. El historiador del arte Juan Antonio Ramírez, siempre maestro, la consideró el hallazgo más trascendental para la historia del arte de los últimos cinco siglos (1976). Si bien es cierto que su integración mundial en el mundo del arte se produce en los años 70 del siglo pasado, en la actualidad su popularidad y aceptación oficial resultan tan incuestionables como la existencia, todavía, de una sombra escurridiza sobre su consideración artística resultado, bien de la ignorancia bien de la confusión derivada de su múltiple funcionalidad. En cualquier caso, se trata una vez más del viejo debate Arte/Fotografía surgido hacia mediados del siglo XIX y que coincide con la afición decimonónica por el sentido de la vista, traducida, igualmente, en el gusto por la exhibición como forma cultural (Molloy, 2012, p. 43).

El fotógrafo y ensayista José R. Cáncer defendía en su artículo *La fotografía algo más que una criada* (1996-1997, p. 309) que las ideas formuladas en 1859 por el poeta y crítico de arte Charles Baudelaire (1995, pp. 52-62) sobre la nueva técnica, que criticó tanto como usó, funcionaron como una “losa” intelectual para su crecimiento y asentamiento artístico natural. Precisamente, dos años antes la historiadora del arte Lady Eastlake, Rigby de soltera, escribía en el marco del incipiente debate sobre la artísticidad de la fotografía y su lugar en las artes el primer ensayo crítico conocido hasta la fecha –objeto de esta investigación– sobre la dimensión histórica y estética de la fotografía (1857, 101, pp. 442-468).

Su admiración por el nuevo medio al igual que su posición en la sociedad cultural y artística fueron decisivos para que esta dama inglesa se posicionara como la gran valedora de la que, a su juicio, consideraba la mayor cualidad y función de la nueva técnica: servir de instrumento documental para el conocimiento del mundo y como testimonio jurado de todo lo que se presenta ante la mirada. En resumen, el poder de contemplar a la vez en todo el mundo y en distintos medios impresos una misma imagen (información) “real”.³

³ Este peso documental pudo ser el detonante para situar a Inglaterra a la cabeza en materia de legislación de derechos sobre la propiedad en fotografía.

Este texto centra su interés en este ensayo pionero para analizar su aportación particular al debate, que no es otra que la defensa propia del colectivo artístico y cultural al que representaba esta dama conservadora cuyo principal interés residió, mayormente, en el poder comunicativo de la fotografía. Es decir, en el potencial de su instantaneidad para alcanzar, como describía José R. Cáncer (1996-1997, p. 312), la “eternización” de un hecho referencial cuya existencia nadie pone en duda. Un ensayo no exento de alguna que otra contradicción e, incluso, revelaciones sugerentes sobre la personalidad del arte de la luz que serán desarrolladas en el siglo XX por críticos como Roland Barthes (1982, pp. 194-210), entre otros, convirtiéndolo en un documento imprescindible desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días para la comprensión del fenómeno de la fotografía, su consideración artística e, incluso, filosófica, como el interesante trabajo de André Rosenbaun De Avillez (2016), en el que investiga la “superioridad” de los retratos fotográficos por su capacidad de comunicar ipseidad como la propia naturaleza y legitimidad de dicha facultad.

2. Elizabeth Eastlake (1809-1893), *vite sine litteris mors est*

La vida y obra tanto de la escritora Elisabeth Rigby como de Lady Eastlake (Fig. 1) tras su matrimonio con Sir Charles Lock Eastlake, resulta sumamente interesante por diversos motivos. Cabe señalar en esta ocasión únicamente los pertinentes en el marco del objeto de estudio que compete a esta investigación. En concreto, dos hechos que confieren a su trayectoria profesional un carácter pionero: por un lado, haber formado parte de la generación de historiadoras del arte británicas del siglo XIX; un campo en el que cabe mencionar el trabajo realizado por Julia Cartwright Ady o Anne Brownell Jameson.⁴ Segundo, el haber escrito, apenas dos décadas después de la presentación del daguerrotipo, un extenso texto focalizado en la fotografía, que es al mismo tiempo una de las primeras historias del medio, en el que confluyen sus intereses personales, es decir, su afición por la fotografía, con su labor profesional como periodista, escritora e historiadora. Del mismo modo, con independencia del objetivo con el que lo escribiera, teniendo en cuenta su pertenencia a una élite cultural y artística conservadora, cabe señalar lo novedoso y precursor que resulta en esta época que una historiadora del arte, condición y profesión en sí misma excepcional por tratarse de una mujer y aún más en el espacio y tiempo donde se desenvuelve, investigara sobre el carácter y usos de la fotografía. De igual manera, debe ser mencionado que este texto publicado en la revista trimestral dedicada a la política y literatura *Quarterly Review* (1809-1967),⁵ fundada por la Editorial de John Murray y auspiciado bajo la edición de Whitwell Elwin, sería el único conocido de toda su trayectoria profesional dedicado a la fotografía.

⁴ De origen angloirlandés e implicada en cuestiones feministas fue autora de la serie *Sacred and Legendary Art*, cuya publicación se vio interrumpida por su fallecimiento. Elisabeth Eastlake la concluiría en 1864 con la publicación de *The History of Our Lord in Art. The History of Our Lord, as Exemplified in Works of Art. Commenced by Mrs. Jameson, Continued and Completed by Lady Eastlake*.

⁵ En adelante *QR*.



Figura 1. Sir William Boxall, Elisabeth Eastlake (s.f.). (Reproducción fotográfica en blanco y negro del retrato al óleo publicado en el Frontispicio del libro de M. Lockhead (1961) *Elizabeth Rigby. Lady Eastlake*).

Si existe algún lema con el que pudiera resumirse su vida y obra, este bien podría ser *vite sine litteris mors est*, principio vital antaño adoptado por su colega, el historiador escocés William Robertson (1721-1793). Efectivamente, una vida sin las letras y sin el arte hubiera representado la muerte para esta “Tory Lady of the last generation”, como la describió el escritor británico John Fivie (1905, p. 253), que supo brillar con personalidad propia en plena efervescencia cultural y epicentro de la puritana y contradictoria sociedad victoriana y asumir un papel brillante y discreto a la par que puntual en el incipiente debate Arte/Fotografía. Artista diletante autora de retratos de amigos, familiares, vistas topográficas de ciudades y paisajes (Fig. 2 y 3) fue hija de Edward Rigby (1747-1821) y de Anne Palgrave (1777-1872). Coinciden sus biógrafos⁶ que desde muy temprano destacó por ser una mujer culta – hablaba francés, alemán e italiano– y una excelente conversadora tan amante de los libros⁷ como de los viajes.⁸

⁶ Cabe mencionar el trabajo de Marion Lockhead (1961) y de John Fivie (1905). Este segundo aporta una interesante comparación entre Lady Eastlake y su amiga la biógrafa y escritora Mrs. Harriet Grote a quien dedicaría un *sketch* en 1880 y citaría en varias de sus cartas personales.

⁷ Su deseo por preservar el legado de su marido Charles Lock Eastlake la llevó en 1870 a vender su biblioteca personal con más de 2000 volúmenes a la National Gallery of London.

⁸ En la primera carta de *Letters from de Shores of the Baltic* (1842) expone las razones de su pasión por viajar.



Figura 2. Elisabeth Rigby, Palazzo Rezzonico, Venecia. Dibujo (s.f.). (Reproducido de *Journals and correspondence of Lady Eastlake*, volume 1, p., 297).

Desde 1827, la joven Rigby gozaba de una sólida y reconocida trayectoria como escritora, traductora, periodista, crítica e historiadora del arte; una carrera respaldada, asimismo, por una sólida reputación como especialista en letras. Esta labor profesional advierte de su carácter independiente, que la llevaría a abandonar la esfera privada y doméstica en favor del espacio público y el poder de la palabra; en 1845 publicó “Lady Travellers” (Sheldon, 2009) donde reclamaba abiertamente la necesidad de una mirada femenina en el ámbito del reportaje. Todo ello en un tiempo en que, como ha destacado Daniel Yépez, “la mujer pública era un elemento no deseado, aunque ellas encontrasen formas de intervenir en la esfera pública, como en las campañas humanitarias” (2014, p. 439).



Figura 3. Elisabeth Rigby, Anne, mujer de John Murray II, 1844. (Dibujo reproducido del libro de M. Lockhead (1961) *Elizabeth Rigby. Lady Eastlake*, p., 55).

Las primeras noticias acerca de su afición fotográfica se sitúan en el verano de 1843 en Edimburgo, cuando visita el estudio de los calotipistas y pintores asociados David Octavius Hill y Robert Adamson para quienes posa como modelo en varias ocasiones (Fig.2).⁹ Admirada por la verdad y belleza que desprendían sus retratos (calotipos) envió tres de ellos a su amigo y editor John Murray (1808-1892). Hacia 1848 organizó un álbum titulado *Cien bocetos en calotipo* que incluía algunos de sus retratos para enviárselo al joven aficionado Charles Lock Eastlake (1793-1865),¹⁰ militante en varios clubes fotográficos y futuro primer presidente de la Royal Society Photographic of London, fundada junto a Roger Fenton en 1853 para promover el arte y la ciencia de la fotografía.¹¹ Esta pronto se convierte en un espacio fundamental para el debate y la difusión del nuevo arte mediante la celebración de exposiciones en las que se exhibían por vez primera fotografías para ser comentadas –al igual que se hacía con el resto de las obras de arte– realizadas por autores que reclamaban su papel como creadores con cámara y desecharan el título de meros “operadores”.



Figura 3. David Octavius Hill and Robert Adamson, Elisabeth Rigby. Calotipo, c. 1847. (Reproducción de dominio público https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Elizabeth_Eastlake_c1847.jpg#filelinks).

⁹ Con 18 años ya había posado para más de veinte calotipos, la mayoría retratos individuales.

¹⁰ Charles Lock Eastlake fue un artista de carácter tímido formado en el taller de Benjamin Robert Haydon, políglota al igual que Elisabeth Rigby –hablaba francés, alemán, italiano, español, holandés y danés– que animado por el político Sir Robert Peel y el Príncipe Alberto asumiría varias responsabilidades en instituciones artísticas destacadas como la Royal Academy, la National Gallery of London y la Photographic Society of London lo que le convirtió en una figura relevante del mundo del arte victoriano.

¹¹ De la misma manera que Lady Eastlake valoraba el resultado artístico del *fou* popularizado años más tarde por Julia Margaret Cameron, Sir Charles Eastlake reconocía hacia 1840 que la borrosidad de la pintura podría ayudar a la imaginación.

Sir Charles Lock Eastlake era pintor, escritor, coleccionista (Robertson, 1978) y viajero (Avery-Quash, 2011). Se habían conocido un par de años antes, cuando la joven Rigby estudiaba arte en la Royal Academy.¹² Compartían amistades intereses profesionales e idéntica afición fotográfica; en 1849 contraían matrimonio.¹³ Dicha unión de la que se conoce poco salvo que, formaban una pareja respetuosa en lo privado que gozaba de una felicidad tranquila, como reveló la propia Eastlake (2014, p. 241), representó para la pareja una posición privilegiada y protagonista en los círculos institucionales, literarios y artísticos a lo largo de más de dos décadas. El matrimonio, al igual que otros intelectuales y artistas de la época, destacaría por un gusto artístico y unas aficiones culturales bastante convencionales. Lógicamente, la fotografía dada su popularidad figuró entre sus intereses comunes, participando ambos de la escena fotográfica desde sus comienzos y defendiendo su papel como un excelente medio comunicador para el conocimiento. Desde mitad de siglo, la reproducción fotográfica de las grandes obras maestras del arte del pasado dejaba constancia del uso cultural y documental de la fotografía. Charles Eastlake como primer director de la National Gallery of London (1855-1865) llevaría a cabo la mayor empresa de reproducciones fotográficas para el estudio comparativo de las obras de la época. Este trabajo confirmaba el valor documental que otorgaba a la fotografía, aún más si cabe, en el marco del archivo y, por extensión, al mundo académico y artístico.

3. Entre el arte y la ciencia: la fotografía a debate

Apenas transcurridos quince años desde la presentación oficial en Francia del daguerrotipo (1839), el desarrollo técnico alcanzado por la fotografía dejaba constancia, por un lado, de sus logros en materia de precisión, eficacia y detalle con los que podía reproducir la realidad. Por otro lado, de la reticencia generalizada a admitir la presencia del componente subjetivo o, lo que es lo mismo, que esta cualidad básicamente artística pudiera servir de elemento discriminatorio para su ingreso directo en el olimpo de las Bellas Artes. En este marco, tenía lugar en 1854 en Inglaterra una circunstancia singular que, facilitaría, sustancialmente, la rápida expansión de la fotografía en este país durante las siguientes décadas, pero, sobre todo, que aliviaría los bolsillos de miles de aficionados y profesionales. Se trataba del fin del monopolio que sostenía William Henry Fox Talbot, el padre de la fotografía moderna, con el gobierno británico sobre la patente del calotipo desde el 8 de febrero de 1841. El inglés había ejercido un férreo control sobre su invento, lo cual había llevado, a instancia de varios profesionales y amateurs, a la intervención de los presidentes de la Royal Academy y de la Royal Photographic Society para poder alcanzar con el interesado cierto margen de flexibilidad.

La relación del público con el arte en Inglaterra se había vuelto más habitual y accesible desde mediados de 1820 –sirva de ejemplo, la inauguración de la National

¹² En 1832 visitaba con el mismo fin el British Museum y la National Gallery.

¹³ Apenas tres años antes, la escritora escribía acerca de las ventajas de ser una mujer soltera e independiente, lo cual no representó inconveniente alguno para que contrajera matrimonio a la tardía edad de 40 años, hecho bastante excepcional dado que lo común en la época era casarse a los 20 años; en la sociedad victoriana rebasar la veintena sin estar casada confinaba a las mujeres al estado de las solteras. El matrimonio tuvo un hijo que falleció en 1851.

Gallery of Art of London (1824)– lo que, indudablemente, favoreció la aceptación de la fotografía. De igual manera, este mayor contacto popular con el arte se vio acompañado por la idea de progreso y de modernidad. Así, la sociedad británica se enorgullecía de ser la anfitriona de la primera Gran Exposición Mundial celebrada en 1851 en The Cristal Palace, un magnífico edificio de hierro y cristal, icono de la nueva arquitectura, para albergar las novedades técnico-industriales de los países participantes. La Exposición satisfacía el gusto por lo visual de la sociedad moderna. También, como señala Luis R. Méndez, ejemplificaba la conquista de un nuevo público para el espectáculo y la consagración de una nueva mirada no exclusiva a las clases altas: “El mundo estaba cambiando, la cultura se hacía accesible a un bajo precio, y el viaje se estaba convirtiendo en un hábito social” (2014, p. 23). Con el tiempo este tipo de eventos culturales se asemejarían cada vez más a salones de ocio donde ir a ver y ser visto. Tras la clausura, el edificio se erigió como una institución cultural a causa de las deficiencias pedagógicas en las escuelas estatales y filantrópicas a través del establecimiento de su propia “escuela nacional”. Esta nueva funcionalidad fue objeto de críticas severas, entre otras la de Elisabeth Eastlake que escribió en 1854: “simply a puzzle to the ignorant and a torture to the enlightened” (1854, p. 311). Pese a que las mencionadas inauguraciones se celebraron distantes en el tiempo, en 1824 y 1851 respectivamente, no en vano, confirmaban el progresivo interés de las instituciones públicas, y de las privadas, por dedicarse y/o vincularse a las artes en Gran Bretaña. Así pues, a mediados del siglo XIX, nada podía evitar, sea cual fuera su consideración, que la fotografía quedara al margen del debate del arte moderno. Entre otros motivos, porque, “esta invención con carácter” (Newhall, 1980, p. 88), en palabras de Lady Eastlake, experimentó, en las primeras décadas, los mismos cambios acaecidos en el campo del arte. Es decir, el deseo de innovar y de crecer como lenguaje artístico más allá de la técnica y pese a su carácter intrínsecamente descriptivo.

En 1855, tuvo lugar un importante y polémico punto de inflexión en defensa del realismo protagonizado por el pintor Gustave Courbet con motivo de la Exposición Universal de París. El artista, que confesó aprender mucho más mirando formuló verbal y materialmente una cuestión vital que afectaba de pleno al desarrollo del arte, también a la consideración artística de la fotografía: la finalidad de la creación artística era la reproducción mimética y verídica de la realidad o, por el contrario, en la creación del arte podía intervenir la imaginación. Así, la novedad más importante pasaba ahora por salir del estudio, por alejarse de los convencionalismos académicos y aspirar a pintar al aire libre a partir del motivo. En este punto, el pintor francés de paisajes había encontrado en la fotografía su gran aliada nemotécnica por su precisión e instantaneidad, de la misma manera que el fotógrafo con aspiraciones artísticas un vehículo con el que canalizar sus cualidades mediante la réplica compositiva de la pintura tradicional (Fried, 2018). Sin embargo, gran parte del mundo del arte se revolvió visceralmente contra la industrialización del arte, es decir, el reconocimiento arte/realismo/fotografía –la “impostura artística” en palabras de Baudelaire (1995, pp. 55-62)–, haciendo gala de una actitud “habitual” frente a la idea de progreso, la creencia tradicional, explicaba Felipe Picatoste (2012, p. 23), de creer que el progreso, en este caso la fotografía, pudiera sustituir la mano del hombre. Como señalara Francisco Calvo Serraller (1995, p. 24) más allá de las críticas a su naturaleza y particularidades técnicas, la fotografía fue considerada como un espejo de la decadencia del espíritu de la sociedad moderna. En cualquier

caso, cabe señalar que la mayoría de los pintores que usaron la fotografía en sus obras y de los fotógrafos que mimetizaron a la pintura en las suyas fueron contrarios a esta consideración.

Como ya se ha mencionado, por lo general, en estos primeros años, se valoró, principalmente, el detalle y la precisión con la que la cámara fotográfica era capaz de reproducir fiel y objetivamente el objeto/tema que tenía delante. La fotografía satisfacía así la aspiración del individuo por el saber lo que, por otra parte, hizo inclinar la balanza no tanto hacia su posible dimensión artística como hacia su carácter documental, es decir, hacia lo cotidiano y lo popular. El que las imágenes fuesen producidas “aparentemente” por la máquina careciendo por ello de algún tipo de selección bien atribuible al ojo bien a la mano, como señala Liz Wells (2004, pp.13-16), confirmaba su incapacidad para reproducir lo intangible del arte. Este fue, sin duda, uno de los motivos principales por el que se le negara visceralmente su filiación artística, sin olvidar, el temor de los pintores a verse sin trabajo: “Los artistas, sin embargo, escribía Felipe Picatoste, combatieron rudamente la fotografía” (2012, p. 24); se lamentaron de que “el sol les dejaba cesantes” (2012, p. 24); negaron el porvenir de la ciencia, y vomitaron todo género de improperios contra el descubrimiento, hasta el punto de que la *Gaceta de las Bellas Artes* de París aseguraba que esa bestia, vil y grosera, amenazaba de muerte al arte. De manera que, la diferencia/oposición entre lo mecánico (fotografía) y lo manual (pintura), sumado al hecho de que desde muy temprano se hubiera convertido en la afición más popular y extendida del momento sembraron de dificultades el camino hacia el reconocimiento artístico de la nueva técnica y de sus trabajos.

Esta temprana dicotomía entre Arte y Ciencia, coincidente con la primera etapa de la democratización de la fotografía sobre todo entre la clase media, atraería la máxima atención de la prensa. Por un lado, identificaron a aquellos aficionados y profesionales que reivindicaban poder trabajar y explorar la estética particular de la fotografía como un arte distinto al resto. En concreto, las investigaciones de Talbot sobre el efecto de las luces y las sombras sobre el papel contribuyeron al progresivo asentamiento de un lenguaje propio. Por otro, se hicieron eco de aquellos otros que dirigían su mirada hacia la tradición pictórica en su intento por lograr el estatus artístico; aunque la imagen estuviese producida por una máquina, la cuestión estaba en saber trabajarla de forma artística, es decir, en asemejarla a la pintura. También, describieron a los pesimistas que, considerándola una especie de ángel exterminador, vaticinaban la muerte del arte. Sin olvidar, al último grupo, el de los profesionales simplemente contentos con los avances técnicos logrados, salvo por el color, en sus poco más de quince años de vida.

Entretanto, la respuesta del mundo académico resultó muy poco esperanzadora. Aunque confesara su admiración por la precisión mimética con la que la fotografía representaba la naturaleza (realidad), apenas pronunció reconocimiento artístico alguno por el hecho de considerarla una simple actividad mecánico-científica, aunque de gran complejidad. Por tanto, en este punto, no es de extrañar que parte del variado colectivo de fotógrafos profesionales multiplicaran sus esfuerzos por convertirse en una especie de “alternativa monocroma” a la pintura, disponiéndose a imitar sus composiciones y temas –alegorías, religiosos, bodegones, paisajes, marinas, retratos– e, incluso, utilizar el desenfoque para obtener una calidad y textura borrosa semejante al gesto de las pinceladas. Desde la tribuna del *British Journal of Photography* se denunciaba que, si la aspiración de la fotografía era ser un arte,

tendría que empezar por convertir en artistas a sus fotógrafos. Por consiguiente, no le quedaba más remedio que emular las estructuras propias del mundo del arte como pudo ser, por ejemplo, la celebración de exposiciones en museos. En este punto, el 12 de febrero de 1858, Henry Cole, director/fundador del South Kensington Museum, recibía la visita de la Reina Victoria a la primera exposición fotográfica organizada por la Society Photographic of London celebrada en un museo, cuyo interés por la fotografía se remontaba al año 1852 con la compra de las primeras fotografías.

La muestra oficializaba el interés de la sociedad británica por los múltiples usos fotográficos, incluido el espacio de combate. Pudieron verse cerca de mil fotografías –paisajes, bodegones, retratos, vistas arquitectónicas, reproducciones de obras de arte, fotografías estereoscópicas–, siendo un cuarto de ellas originarias de la Société Française de Photographie.¹⁴ El que se expusiera fotografía en un museo validaba que, pese a los obstáculos existentes, la carrera artística de la fotografía resultase imparable. Lo confirmaba, un año después, la celebración del Salón de París que incluía, por vez primera, a la fotografía. El primer Salón de fotografía de 1859 confirmó: por un lado, el reconocimiento social de esta nueva técnica. Por otro, su inclusión en el debate artístico del arte moderno y su significación. Representó el primer gran espaldarazo oficial para este colectivo formado por una legión de aficionados y profesionales de muy diversa procedencia, formación y aspiraciones, recién organizados en sociedades y clubes fotográficos, que había incrementado progresivamente su influencia sobre las Bellas Artes tradicionales. Pese a no compartir el mismo espacio que la pintura, las fotografías allí reunidas constituyeron una muy buena muestra y variada en cuanto a géneros y aportaciones del campo fotográfico que, además, consolidaban las posibilidades infinitas de la fotografía como medio de creación, al margen de su funcionalidad como vehículo principal de (re)conocimiento del mundo. Sin duda, como ya señalara Carmelo Vega, se trató de un evento que contribuyó al asentamiento de las bases conceptuales en torno a la personalidad, particularidades y vinculación de la fotografía con el resto de los medios destinados a crear imágenes (1995, pp. 75-92).

El vínculo Arte/Fotografía resultaba inevitable; también que la fotografía adoptara mediante la técnica el lenguaje de su aliada. Así los encuadres fotográficos emularían sus composiciones y el modelado se vería interpretado por los contrastes de luces y sombras. Sin embargo, la monocromía seguía siendo su talón de Aquiles. Precisamente, sería el principal argumento esgrimido por Elisabeth Eastlake para cuestionar su artisticidad. La imposibilidad de la fotografía para reproducir el color de la pintura se debía: uno, a su literalidad objetiva e imparcial. Dos, a su carácter mecánico. Ambos, limitaban, supuestamente, las cualidades propias de la creación artística, entre otras, la selección, la alteración, la eliminación o la adición. La historiadora del arte consciente y sorprendida respecto al modo en que la fotografía estaba alterando las formas tradicionales de representar al mundo (naturaleza), intentará con su artículo arrojar algo de luz sobre el futuro del nuevo arte. Incluso, tranquilizar al público más conservador e ilustrado con un texto, donde proclamar públicamente que el verdadero, revolucionario y experimental potencial de la fotografía se encontraba, únicamente, en su versatilidad para representar el presente. De ahí que le interesara destacar, sobre todo, su función como agente (instrumento)

¹⁴ Se conserva un retrato fotográfico realizado por Charles Thurston, el fotógrafo oficial del museo, de la sala donde estuvieron expuestas.

de comunicación masivo e integrador, como medio con el que obtener imágenes directas del mundo mediante la tecnología (el sol y la luz), vinculado con el arte y la ciencia, aunque independiente del resto de las artes. Indudablemente, su condición de artista *amateur* condicionó esta visión parcial del nuevo arte fotográfico. Tampoco, olvidar, la importancia de la pintura durante las tres primeras décadas de existencia de la fotografía. Un tiempo donde, por un lado, aficionados y profesionales del medio centraron su interés creativo en el pasado artístico e histórico. Y, por otro, los fotógrafos suministraron a la pintura de un copioso surtido de imágenes documentales sobre las obras de arte del pasado con las que poder renovar el estudio de la historia del arte desde la época de la antigüedad, pasando por el renacimiento italiano y alcanzando el barroco.

4. “Fotografía” (*Quarterly Review*, 1857), el primer ensayo crítico sobre el medio

En un momento histórico caracterizado por la abundancia de invenciones y progresos técnicos, Elisabeth Eastlake escribe un texto que coloca a la fotografía en el epicentro del debate Arte/Fotografía argumentando, principalmente, su capacidad para testificar el tiempo. Del mismo modo, destacará su carácter omnipresente y carácter democrático dado que los acontecimientos fotografiados son transmitidos de forma directa (testigos seguros) e igual para todo el mundo. La enorme propagación y popularidad alcanzada por la fotografía, sobre todo entre la clase media, caracterizada, como explica la autora, por su variedad, “falta de control” y ausencia de normas justifica su deseo de escribir este texto con el que “tranquilizar” al mundo del arte ante la imprevista, desmesurada e incontrolable respuesta emocional de la sociedad cuando experimenta la fidelidad de la fotografía.

Ya se ha comentado que la fotografía es un tema que le interesa personalmente, aunque esta fuese la única vez que escribiera sobre ella. Se trata de un trabajo pionero hasta la fecha que nos ofrece como objeto de estudio a la fotografía desde tres perspectivas complementarias: la histórica, la estética y la sociológica. A lo largo de su escrito defiende que no existe ninguna otra técnica o tipo de dibujo realizado por el sol que pueda comunicar visualmente los hechos del presente de forma tan precisa y directa como ella y que, además, libere al arte de su función mimética; lo que la lleva a ocupar un lugar independiente e indispensable en la sociedad, pero, en ningún caso, suplantando al arte o al artista. Con independencia de poder ser utilizada en la investigación intelectual [artística], su función principal será, por tanto, ser testigo de la actualidad (“yo lo ví”).

4.1. Estructura y disertación

La publicación de este extenso texto de veintiséis páginas coincide, como se ha visto, con un importante auge sociocultural de la fotografía. Esta se ha convertido en una industria sumamente lucrativa, ha extendido su práctica entre todo tipo de público y ha consolidado un nuevo modo de mirar la realidad y de relacionarse con ella. También, coincide con la celebración apenas unos meses antes, de la muestra *Tesoros del Arte Británico* en la que el artista Oscar Gustav Rejlander expuso su último trabajo *Los dos caminos del arte* (Pauli, Prodger, Bear, Hellman, 2018). Esta fotografía, convertida en hito histórico desde el momento de su realización,

confirmaba a crítica y público en general que la fotografía podía trascender los medios técnicos disponibles; aunque, no tuvo en cuenta que dicha “transgresión” socavaba la principal cualidad del nuevo arte fotográfico: la autenticidad. En este punto, el escrito de Lady Eastlake resulta especialmente inspirador al advertir, incluso antes de que lo hiciera Walter Benjamin, que la presencia arrolladora del ojo fotográfico (mecánico) en la sociedad moderna implicaría un corte definitivo e irreversible con lo táctil. La escritora interpreta que del realismo (literalidad) de la fotografía no se obtiene tanto una imagen objetiva del mundo real como una representación particular del mundo; en otras palabras, la personalidad de la fotografía, a su juicio, reside en su capacidad para visibilizar otra realidad del mundo alejándose del carácter artístico tradicional. Así, en el debate Arte/Fotografía no duda en vincularla con el mundo cotidiano y posicionarla como el medio de comunicación social más potente, demandado y con mayor presencia en la era moderna e industrial.

El fotógrafo e historiador del arte Beaumont Newhall (1980, p. 81) describió este artículo como una interpretación muy perspicaz sobre el futuro del “fenómeno” fotográfico en el mundo del arte, una vez afianzada su principal cualidad técnica: la imitación. Hasta la fecha no se había publicado ningún otro texto de carácter crítico similar. No obstante, cabe señalar el trabajo realizado en 1851 por el crítico de arte y amigo de Courbet, Francis Wey (1812-1882) *De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts*, destacando las bondades documentales del medio, principalmente en el campo de la arquitectura.¹⁵ Más tarde, en 1859, se publicarán dos nuevos escritos: *El público moderno y la fotografía* de Charles Baudelaire (1996), que como ella asocia la figura del fotógrafo con la del público moderno curioso e interesado por lo popular y cotidiano, donde aborda la influencia de la fotografía en la decadencia del arte moderno, y otro más técnico, *The Stereoscope and the Stereograph* del médico y escritor norteamericano Oliver Wendell Holmes (1809-1894), principal promotor del valor educativo de la fotografía estereoscópica, invención que, desde la segunda mitad del siglo XIX, alcanza una significativa dimensión cultural (Silverman, 1993, p.730).¹⁶

La originalidad del escrito reside, principalmente, en el modo en que la escritora aborda cuestiones vitales para la historia de la fotografía. También, resulta novedoso su análisis sobre las consecuencias económicas y sociológicas del nuevo medio. Aparece sin firma, sin ilustraciones y sin título; aunque, comprobando el índice del resumen de la publicación, leemos que lleva por epígrafe *Photography*. El historiador de la fotografía Andrew E. Hershberger (2014, p. 61) ha confirmado que, pese la inexistencia de un título original, fue decisión de Beaumont Newhall llamarlo *Fotografía* en función de su contenido. Por otro lado, la autoría de Elisabeth Eastlake queda fuera de toda duda; en noviembre del mismo año, el *Photographic News* publicaba una columna en la que se informaba que su autora era la mujer de Sir Charles Eastlake. El escrito pone de manifiesto un riguroso y profesional trabajo de documentación, que testifica su capacidad periodística y agudeza para debatir de forma objetiva un tema de actualidad como era el inesperado y desmesurado

¹⁵ El 15 enero de 1840, el escritor Edgar Allan Poe publicaba en *Alexander's Weekly Messenger* un extenso artículo titulado “The Daguerreotype”, considerándolo como el más importante y extraordinario triunfo de la ciencia moderna.

¹⁶ A comienzos del siglo XX, la *Keystone View Company* de Meadville, Pensilvania, era la empresa estereográfica más grande del mundo dedicada a la producción y distribución de imágenes estereográficas y fabricación de estereoscopios.

auge social de la fotografía entre un público y un aficionado diverso en aspiraciones, procedencia social y estilos de vida. Un medio cuyo carácter, opinaba la historiadora, añadía interés a la invención, al que admiraba y conocía en profundidad, capaz de describir y presentar de forma asequible, didáctica y crítica al público conservador del *QR*.

Teniendo como telón de fondo el debate Arte/Fotografía, la escritora interpreta y debate sobre el potencial creativo del nuevo medio, los usos y el futuro en las artes. Su interés por el arte, la ciencia y el conocimiento la llevaron a participar en dicho debate, convirtiendo este texto en un valioso punto de partida para el conocimiento de su devenir. En este futuro, como explica la autora, resultará relevante el papel desempeñado por la Sociedad Fotográfica como mediadora entre el mundo del arte y la creación fotográfica; el que su primer presidente procediera del mundo artístico facilitaba una provechosa y futura hermandad artística entre la Fotografía y las Bellas Artes. Por otra parte, serían las tradiciones académicas y los convencionalismos artísticos los principales escollos para considerarla, sin excusas, un arte nuevo. Deja entrever que este debate sobre la naturaleza artística de la fotografía tenía mucho que ver con el triunfo sociocultural al que califica de incongruente. Así, la cuestión fundamental gira sobre la conveniencia o no de considerar arte a todos los trabajos realizados por la legión variopinta de fotógrafos que conforman la nueva república de la imagen. Para la autora tanto la democratización como la práctica “indiscriminada” dificultaban seriamente la salvaguarda de los criterios artísticos tradicionalmente ligados al conocimiento e influencia de una elite, que durante siglos había configurado el rostro de las Bellas Artes. Evidentemente, reconocerá que los resultados estéticos de la fotografía (potencial creativo) podían persuadir por su grado de precisión y rapidez, incluso, por su parecido a la pintura; pero, no así su realización mecánica, que entendía al margen de lo creativo y que convirtió en el epicentro del debate.

El artículo está dividido en dos partes. Una primera, de carácter más histórico, donde reconstruye una minuciosa crónica histórica del medio, el relato de la fecunda búsqueda experimental por lograr una imagen permanente, precisa y reproducible, mediante la ayuda de los abundantes materiales útiles y sensibles existentes en la naturaleza y “capaces de producir imágenes de gran belleza y carácter distintivo” (Newhall, 1980, p. 88).¹⁷ Se trata de una investigación pionera dado que se adelanta algunos años a la publicación de manuales sobre técnica fotográfica, entre los que se encuentran los trabajos *The Art of Photography* (1859) de Francis Frith, *L'art De La Photographie* de André-Adolphe-Eugène Disdéri (1862) o *La Photographie considérée comme art et comme industrie: histoire de sa découverte, ses progrès, ses applications, son avenir* (1862) de Ernest Mayer y Louis Pierson. Comienza por enunciar que la fotografía es sinónimo de cosmopolitismo, para a continuación describir el fenómeno de la fotografía, es decir, el hecho de que se haya revelado como una fuente insospechada de inspiración y en una nueva profesión que reclama un nuevo estado y una nueva actitud. En este punto, se hará eco del asombro e inquietud existente entre el mundo del arte porque su democratización, versatilidad y popularidad pudiera, más bien, mereciera, al margen de su exitosa e irreprochable practicidad, traspasar el Olimpo de la creación artística. Tras esta contextualización,

¹⁷ Traducción del inglés: “[...] were found more or less sensitive and capable of producing pictures of beauty and distinctive character”.

dedica varias páginas a relatar una historia sobre este “arte nuevo y misterioso” (Newhall, 1980, p. 81),¹⁸ el cual denota un conocimiento exhaustivo sobre el medio que comienza por los distintos soportes y prosigue con el comportamiento de las distintas sustancias y químicos empleados, el avance de los distintos procedimientos con el análisis de sus respectivas ventajas y desventajas, el manejo de la terminología, su relación con otros inventos como el estereoscopio o el grabado foto-galvánico, pasando por las mejoras ópticas diseñadas o adaptadas al servicio de la fotografía hasta la ampliación del campo experimental de la fotografía con el estudio sobre minerales y el resto de sustancias combinables con los procesos químicos.

Esta completa historia técnico-científica está acompañada, a su vez, por otra crónica acerca del proceso de creación por todo el país de las sociedades fotográficas, que, a su juicio, favorecieron la normalización de la actividad fotográfica y su relación con otras instituciones científico-culturales con el fin de recibir un mayor apoyo y difusión. La primera que se funda es la Society Photographic of London (1853). Su matrimonio con Charles L. Eastlake, primer presidente de la sociedad nombrado Caballero en 1850, le permitió conocer de primera mano su funcionamiento, los debates, las inquietudes y el carácter de los trabajos producidos por los numerosos “peregrinos del sol” (Newhall, 1980, p. 87).¹⁹ Todo ello precipitaría la consolidación de una “República de la fotografía”, considerada por la autora como una institución más del país, donde profesionales y *amateurs* compartían un mismo idioma, placer y negocio y que experimentaba una etapa floreciente en cuanto a difusión y aplicaciones, pero, sobre todo, en su aceptación popular. De igual manera, señala como este recorrido estuvo empañado por la censura a los lectores y compatriotas. Primero, explica, por la ignorancia e incompetencia inglesa por no haber prestado la atención merecida al invento de Daguerre. Segundo, por ser el único país que no se beneficiara de la liberalidad ofrecida por el gobierno francés sobre el daguerrotipo, el motivo principal de su lento desarrollo realizado fuera del país, fundamentalmente, desde Edimburgo. Sin embargo, concede a Henry Fox Talbot el honor de haber explorado con éxito el secreto de la fotografía en Inglaterra, logrando finalmente la victoria, pero responsabilizándole del retraso sufrido. Así, como un papel protagonista a Joseph Nicéphore Niepce por haber asentado el principio filosófico que defendía la fe por encima de la vista, un principio adoptado por la práctica fotográfica desde entonces, como señala, basado en la convicción de que algo debe existir antes de ser observado.²⁰ Igualmente, teniendo en cuenta que va a ser en la segunda parte del artículo donde centre su discurso sobre su consideración artística y futuro, es significativo que resaltara el hecho de que Francia supiera valorar el nuevo invento de la fotografía (el daguerrotipo) como creaciones de un genio y como un regalo útil, interesante y novedoso para el mundo civilizado. La autora tendrá presente ambas vocaciones –la artística y la documental– valorándolas, sin embargo, como excluyentes a la vista de su propuesta de eliminar la primera en beneficio del carácter propio de la segunda. Pese a todo, la conclusión de esta primera parte confirma plenamente su admiración por el nuevo arte.

¹⁸ Traducción del inglés: “It is now more than fifteen years ago that specimens of a new and mysterious art were first exhibited to our wondering gaze”.

¹⁹ Traducción del inglés: “Pilgrims of the Sun”.

²⁰ El principio de selección ojo y máquina del universo fotográfico frente al de síntesis mano y mente de la pintura.

La mayor crítica de la autora al futuro de la fotografía en el arte y en la sociedad, así como cual debiera ser su campo de acción, la encontramos en la segunda parte. Lejos ya del tono periodístico e histórico, expresa al lector su admiración por la capacidad de la fotografía para retratar el presente, es decir, el instante, pero ello le da pie a reconocer su imperfección a la hora de representar la verdad y la belleza intrínsecas del arte. Para Eastlake, el sentido de la creación reside a la capacidad del artista para embellecer la naturaleza mediante la “alteración” de su representación; aunque reconoce instintos estéticos en algunos devotos del medio fotográfico, estos, insiste, nunca podrán ser tratados como pintores. Se lamenta, igualmente, de su falta de reglas y órdenes. También, de la ausencia de estudio o experiencia alguna sobre el espacio idóneo para que el fotógrafo desarrollase su actividad. Por todo, resulta una ilusión querer considerar a los fotógrafos pintores y a las fotografías obras de arte. De igual modo, advierte que su público goza de una escasa preparación por lo que ni su aceptación tan amplia como su difusión como su evolución técnico-científica resultan proporcionales a su carácter artístico; añadiendo que el mayor avance que se espera será el color. Esta evaluación desfavorable del medio, aun reconociendo su enorme potencial creativo, responde en su opinión, en gran medida, al escaso tiempo que ha pasado desde su invención que tiene como colofón al colodión, procedimiento, por otra parte, incapaz de alcanzar el claroscuro, “[...] fiel a las condiciones naturales de luz y sombra” (Newhall, 1980, p. 85).²¹ Así, resultaba notorio que a la fotografía le quedara aún un largo camino por recorrer en cuanto a resultados y propuestas personales que la impulsaran hacia el podio de la creación artística como un arte nuevo e independiente. Lady Eastlake expresaba y compartía la tesis del reconocido pintor de miniaturas, Sir William Newton, que creía que, tal vez, un tratamiento menos químico de la imagen podría convertirla en más bella, es decir, más artística. Sin embargo, el público entusiasmado con la imagen fotográfica carecía, a su juicio, de la preparación suficiente para admitir tales licencias que triunfarían poco tiempo después en el Pictorialismo (Allen, 2012, pp. 26-37).

De cualquier modo, resulta interesante su pensamiento de que renunciar a las llaves de la imitación no representaba garantía alguna de éxito a la fotografía, adelantándose así a las teorías de Roland Barthes o Walter Benjamin, porque el verdadero hándicap fotográfico residía en su propia naturaleza, es decir, en la ciencia que, por otra parte, le había brindado claridad, precisión y servicio. En este punto, insiste en que la ciencia, en vez de forzarla a competir con el arte, debería contentarse por haber mejorado la representación sin intervención alguna del sentimiento artístico y por haber encontrado un campo útil donde desarrollarse (la corrección mecánica). Por tanto, defiende que la fotografía está hecha para la época actual, donde el deseo del arte reside en una minoría. Mientras que el deseo de apropiarse de los hechos corrientes, rápidos y torrenciales late entre el público en general. La fotografía es proveedora como testigo jurado (estuvo allí) de todo lo que la época presenta ante su vista y, por consiguiente, de su conocimiento para el mundo. Por tanto, como registro del instante goza de un valor histórico/documental irrefutable. Por el contrario, la verdad y belleza alcanzadas por el arte, en su opinión, escapan de la fotografía. En este contexto de halagos y maltratos, la autora legitima su vocación en el registro minucioso y parcial de los hechos como solo sabe y puede hacer una

²¹ Traducción del inglés: “[...]and also true to the natural conditions of light and shade”.

máquina irracional. Por tanto, resulta improcedente y falso pensar que como ciencia la fotografía esté destinada a reemplazar el arte producido hasta la fecha, descartando cualquier idea equívoca respecto al perjuicio de la fotografía sobre el arte.

5. Conclusiones

No cabe duda, que el debate Arte/Fotografía actuó como detonante para la realización de esta reflexión pionera, pertinente y novedosa sobre el transitar de la fotografía por los caminos del arte y de la ciencia, adelantándose al primer gran debate estético sobre la significación artística de la fotografía durante el Salón de fotografía de París en 1859. Una disertación concienzuda que nos describe el modo en que la fotografía estaba revolucionando el mundo cultural y artístico de la época y recorre sus posibilidades artísticas, técnicas y funcionales, pese a la incapacidad reconocida por la autora, para formular una nueva síntesis del mundo a partir de la observación y la imaginación (creatividad). Ciertamente, serían muchos los artistas que compartieran su afirmación principal de que la fotografía no era un arte y que, como ella, se preguntaran hasta dónde sería capaz de llegar. El carácter conservador de tales aseveraciones tuvo mucho que ver con el medio artístico originario de la autora. En este ambiente la fe artística solo podía residir en las obras atemporales. Por el contrario, la fotografía como el arte moderno representaban la temporalidad o, como señalaba Calvo Serraller, lo actual. Sin embargo, la sorprendente democratización y consecuente popularización de la fotografía, considerada por la autora como una proliferación descontrolada, sumado a la variedad de sus aspiraciones, procedencias y resultados fueron suficientes para que la equiparara con el resto de la creación artística; evidentemente, este apoyo popular e incondicional a la fotografía reflejaba su intento por institucionalizarla como arte.

En resumen, una sugerente reflexión repleto de un sinfín de metáforas con las que desvela alguna que otra contradicción, como admitir la existencia de especímenes (fotografías) realizadas mediante un proceso mecánico, pero capaces de enfatizar los aspectos subjetivos del arte en detrimento de su condición/función natural, de la reproducción exacta y mecánica del mundo. Aunque concede a la fotografía una significación y un uso básicamente cultural, la autora queda atrapada por su virtud descriptiva y poder expresivo capaces de revelar detalles de otras realidades inaccesibles para la mirada humana. De igual manera, pese a que considera que pertenece al territorio de la contingencia, aún no siendo arte, opina que, de alguna manera, terminará desplazando sus estructuras tradicionales. Esta atracción sobre nuestra experiencia y percepción del mundo mediante la fotografía anticipa, como se ha comentado, la teoría del *punctum* de Roland Barthes y el *Erfahrung und Armut* de Walter Benjamin. Si el arte era un producto original realizado manualmente por una élite de escogidos: ¿qué hacer con la fotografía y miles de imágenes producidas aparentemente “sin formación” y de forma automática por un aparato técnico al alcance de todos? La inquietud y reticencia por admitir que la fotografía como tal pudiera producir obras creativas (artísticas) estuvo, principalmente, determinada por la enorme fortaleza y omnipresencia de la imagen fotográfica que, como señalaba la autora, la condenaba a alterar su relación natural con el resto del arte.

Referencias

- Allan Poe, E. (1840). The Daguerreotype [parts I & II] (p. 2). *Alexander's Weekly Messenger*, vol. IV, (19). URL: <https://www.eapoe.org/works/misc/dgtypea.htm>
- Allen, J.M. (2012). De la visión a la realidad: una transición del pictorialismo a la fotografía moderna (pp. 26-37). Fuentes Santos, M (aut.). En *Imogen Cunningham*. TF. Editores.
- Austin, L. (2018). *Automatism and Creative Acts in the Age of New Psychology*. Cambridge University Press.
- Avery-Quash, S. & Sheldon, J. (2011) *Art for the Nation. The Eastlakes and The Victorian Art World*. National Gallery Company.
- (2011). *The Walpole Society: The travel notebooks of Sir Charles Eastlake*. Walpole Society by the Charlesworth Group.
- Baudelaire, C. (1995). El público moderno y la fotografía. *Archivos de la fotografía*, vol. 1, (2), pp. 55-62.
- (1996). *El público moderno y la fotografía, en Salones y otros escritos sobre arte*. Visor.
- Roland, B (1982): The photographic Message (pp. 194-210). En *A Barthes Reader* (ed. Sontag, S.). Hill & Wang.
- Calvo Serraller, F. (1995). Los Salones. *Archivos de la fotografía*, vol. 1, (2), pp. 9-24.
- Cáncer J.R. (1996-1997). La fotografía algo más que una criada. *Ars Longa*, 7-8, pp. 309-313.
- De Cabo, M. (2015). Charles Baudelaire y la fotografía: el ojo-cámara del poeta. *Cédille. Revista de estudios franceses*, 11, pp. 103-114.
- Eastlake, E. (1857). [Photography]. *Quarterly Review*, 101, pp. 442-468.
- (1854-1955). The Crystal Palace. *Quarterly Review*, 96, pp. 303-54.
- (2019). *Lady Eastlake. Fotografía*. Casimiro.
- Eastlake, E. & Brunet, F. (2004). Et pourtant des choses mineures... *Études photographiques* 14. URL: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/381>.
- Ernstrom, A. (2012). Elizabeth Eastlake v. John Ruskin: The Content of Idea and the Claims of Art. *Racar XXXVII*, 2, pp. 37-46, URL: https://www.racar-racar.com/uploads/5/7/7/4/57749791/2012_37_2_06_ernstrom.pdf
- Fried, M (2018). *El realismo de Courbet*. Antonio Machado Libros. La balsa de la Medusa.
- Fyvie, J. (1905). *Some famous women of wit and beauty: a Georgian galaxy*. A. Constable and company, limited. URL: <https://archive.org/details/somefamouswomeno00fyvirich/page/196/mode/2up>
- Foenkinos, D. (2016). *Hacia la belleza*. Madrid: Alfaguara.
- Hannavy, J. (2008). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, vol. I, A-I Index. Routledge Taylor Francis Group New York London.
- Hershberger, A. (2014). *Photographic Theory: An Historical Anthology*. Wiley-Blackwell.
- Kingsley, H. (2013). *Seducidos por el arte. Pasado y presente de la Fotografía*. Obra Social la Caixa/Turner.
- Lenman, R. & Nicholson, A. (2005). *The Oxford Companion to the Photograph*. Oxford University Press.
- Lockhead, M. (1961). *Elizabeth Rigby. Lady Eastlake*. John Murray Albermarle Street London.
- McIver Lopes, D. (2016). Wonderment to Puzzlement (pp. 1-2). En John Wiley & Sons, *Four Arts of Photography: An Essay in Philosophy*.
- Miles, M. (2008). Sun-pictures and shadow-play: Untangling the web of gendered metaphors in Lady Elizabeth Eastlake's 'Photography'. *Word & Image* 24 (1), pp., 42-50.

- Méndez Rodríguez, L.R. (2006). La Gran Exposición de Londres de 1851. Un nuevo público para el mundo. *Artigrama*, 21, pp. 23-42.
- Molloy, S. (2021). *Poses de fin de siglo*. Eterna Cadencia.
- Newhall, B. (2001). La fotografía, un medio nuevo de comunicación. En B. Newhall. *Historia de la fotografía*. Gustavo Gili.
- (1980). Photography by Lady Eastlake (pp., 81-97). En B. Newhall, *Photography: Essays & Images*. The Museum of Modern Art of New York.
- Pauli, L., Prodger, P., Bear, J., Hellman, K. (2018). *Oscar G. Rejlander: Artist Photographer*. Canadian Photography Institute of the National Gallery of Canada.
- Picatoste, F. (2012). *Manual de fotografía*. Editorial Maxtor.
- Phyllis, R. (1984). *Parallel lives: Five Victorian Marriages*. Vintage Books Edition.
- Ramírez, J.A. (1976). *Medios de masas e historia del arte*. Cátedra.
- Rigby, E. (1854). Lady Travellers. *Quarterly Review*, 76 pp. 98–136.
- Rigby, E. & Eastlake Smith, C. (2014). *Journals and Correspondence of Lady Eastlake* vol. 1. Cambridge University Press.
- Robertson, D.A. (1978). *Sir Charles Eastlake and the Victoria Art Word*. Princenton University Press.
- Rosenbaun De Avillez, A. (2016). *Fragmentary images, fragmentary selves: reframing the photographic portrait as a Frühromantik fragmen*. Universidad de Pennsylvania.
- Sheldon, J. (2009). *The Letters of Elizabeth Rigby, Lady Eastlake*. Liverpool University Press, open access British Library.
- Shiner, L. (2001). The Assimilation of Photography (pp. 229-234). En L. Shinner, *The Invention of Art: A Cultural History*. The University of Chicago Press.
- Silverman, R.J. (1993). The Stereoscope and Photographic Depiction in the 19th Century (pp. 729-756). *Technology and Culture*, Vol. 34, (4). URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0040165X%28199310%2934%3A4%3C729%3ATSAPDI%3E2.0.CO%3B2>
- Vega, C. (1995). 1859: La fotografía en el Palacio de las Bellas Artes. *Archivos de la Fotografía*, vol. 1 (2), pp. 73-92.
- Warner Marien, M. (2006). *Photography: A Cultural Story*. Laurence King Publishing.
- Wells, L. (2004). Art or technology (pp. 13-16). En *Photography: A critical introduction*. Routledge.
- Wendel Holmes, O. (1859). The Stereoscope and the Stereograph. *The Atlantic*, June. URL: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1859/06/the-stereoscope-and-the-stereograph/303361/>
- Yépez Piedra, D. (2014). Las mujeres británicas ante los cambios constitucionales en el Reino Unido, 1828-1832. *Historia constitucional: Revista Electrónica de Historia Constitucional*, 15, p. 439.