

La obra fotográfica de Luis Muñiz Miranda Valdés Quevedo: cuestiones técnicas y procedimentales*

María Zapico López**
Universidad de Oviedo

RESUMEN:

Luis Muñiz Miranda Valdés Quevedo ejemplifica, dentro de la historia de la fotografía asturiana, la manera de proceder de los fotógrafos aficionados de principios del siglo XX. Gracias al inventario y análisis de su producción podemos vislumbrar como este hecho le supuso trabajar con cierta autonomía respecto a los cánones establecidos en los ambientes oficiales; hecho que se constata especialmente a través del uso que hizo de los diferentes procedimientos técnicos de las fotografías, además de un peculiar modo de abordar la temática de las mismas.

PALABRAS CLAVE:

Luis Muñiz Miranda Valdés Quevedo, fotografía, Asturias, amateur, procedimientos fotográficos.

ABSTRACT:

Luis Muñiz Miranda Valdés Quevedo exemplified, in the Asturias photography history, the way of proceed from the photographers in the early years of the twentieth century. Thanks to the inventory and analysis of his production, we can see how he did his work with some autonomy from the oficial standards; a fact that can be verify from the use of different procedures in the photographs, and the peculiar way of addressing the issue of them.

KEYWORDS:

Luis Muñiz Miranda Valdés Quevedo, photography, Asturias, amateur, photographic processes.

* El presente trabajo es parte de la investigación acometida entre los años 2008 y 2009. Tiene su punto de partida en la labor de inventario del archivo fotográfico de la obra de Luis Muñiz Miranda que se encuentra depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias. Como resultado, surgió la Tesina de Licenciatura titulada *La obra fotográfica de Luis Muñiz Miranda Valdés Quevedo*, presentada en septiembre del 2009 y realizada bajo la dirección de la Dra. Tielve García.

** Becaria del Programa Severo Ochoa subvencionado por el Gobierno del Principado de Asturias con cargo a fondos provenientes del Plan de Ciencia, Tecnología e Innovación (PCTI) de Asturias 2006-2009.

Los comienzos de la fotografía en Asturias tuvieron grandes similitudes con los de otras regiones del resto de España. En la región asturiana se constata un ambiente favorable para la acogida del nuevo procedimiento técnico; este hecho se puede rastrear, por ejemplo, en el espacio dedicado por la prensa local para hacerse eco de los diferentes avances y desarrollo de la nueva técnica. Del mismo modo, se sabe que existieron numerosos ejemplos de imagen prefotográfica en nuestra comunidad, tales como proyecciones de linterna mágica, espectáculos de sombras, diorama, etc.

A partir de que Daguerre dio a conocer su invento¹, en 1839, se difundió éste con gran rapidez a través de todo el continente europeo. España podría decirse que tuvo un comportamiento diverso al de otros países, pues comenzaría a notarse una implantación profunda de la fotografía tardíamente. Pudo ser debido a varias causas, entre ellas la delicada situación que atravesaba el país inmerso en una guerra civil -guerras carlistas-, con un estado de convulsión tanto en el plano político como en el social. Pero también ante el escaso número de manuales fotográficos elaborados en España².

En Asturias, la situación geográfica y diversos factores históricos todavía retrasarán más ese asentamiento consolidado de los primeros avances tecnológicos en cuanto a fotografía se refiere. Inicialmente, los núcleos receptores de las primeras experiencias fotográficas serán aquellos donde existía un mayor porcentaje de habitantes³, sobre todo Oviedo, Gijón y en menor medida Avilés.

Los primeros en mostrar su admiración e interés hacia esta nueva técnica fotográfica serán los profesionales del campo de la física, la química o la farmacia. De ellos partirá la iniciativa de ejecutar diversos ensayos sobre el tema, participando en debates y discusiones sobre la

composición o elementos que habían de formar parte de las emulsiones y procedimientos fotográficos que se sucederán a partir del daguerrotipo⁴. Pero también los ambientes artísticos, sobre todo en la capital, Oviedo, se inclinarán hacia la utilización y difusión de la fotografía, la cual complementaría como medio auxiliar las enseñanzas de la Antigua Escuela de Dibujo. Desde este momento también se observan las posibilidades del nuevo medio como salida profesional de los alumnos de esta escuela tras la salida de sus aulas.

En los momentos iniciales de la fotografía en Asturias, además de la Universidad de Oviedo y otros círculos culturales, como se ha visto, la traducción de manuales y textos relacionados con la disciplina, ayudaron al asentamiento y popularización de la nueva técnica entre el resto de la sociedad.

Aunque existen todas estas iniciativas, las primeras experiencias en fotografía hay que buscarlas en profesionales que no son oriundos de la provincia⁵, venidos de lugares cercanos como Santander, Galicia y Valladolid a Oviedo, hacia mediados del siglo XIX, sin un establecimiento estable. Estos tendrán un gran papel que cumplir en la difusión de la técnica fotográfica en la región, ya que muchos de los futuros fotógrafos asturianos asimilan sus conocimientos procedimentales gracias a su contacto con estos fotógrafos ambulantes; pues de este modo tenían la posibilidad de contemplar de primera mano todo el proceso fotográfico, como es el caso de Fernando del Fresno Cueli⁶.

Será casi a finales de la sexta década del siglo XIX cuando encontremos a los primeros autores nacidos en Asturias que se dediquen profesionalmente a la fotografía, afianzando la práctica de esta actividad en toda la región gra-

¹ El daguerrotipo ya se inventa en 1829, pero no será hasta 10 años después cuando se comience a comercializar. En SOUGEZ, M.L., *Historia de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 1981, p.53.

² KURTZ, G., *Las traducciones al castellano del manual de Daguerre y otros textos fotográficos tempranos en España 1839-1846*.

³ En España los acontecimientos discurren de manera similar, comenzando a extenderse la práctica de la daguerrotipia principalmente en Barcelona, Madrid, Valencia, Granada y Pamplona. En FONTCUBERTA, J., "Apéndice: notas sobre la fotografía española", en NEWHALL, B., *Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 301.

⁴ La Sociedad Económica de Amigos de País adquirirá en París el Daguerrotipo en 1844 lo que servirá de referente a este grupo de científicos. En CRABIFFOSSE CUESTA, F., *Historia de una profesión. Los fotógrafos en Oviedo (1839-1936)*, Oviedo, 1997.

⁵ Algunos autores citan a José Beltrán, nacido en Luarca en 1812, como uno de los primeros cultivadores de la fotografía que aprendería la técnica en Francia, estableciéndose posteriormente en Madrid y realizando diversos viajes a su ciudad natal donde tomaría varias fotografías alrededor de 1851, aunque no se cita la fuente de la que se extraen tales conclusiones.

⁶ CRABIFFOSSE CUESTA, F., "Ramón y Fernando del Fresno y Cueli: Los inicios de la fotografía profesional en Oviedo", *Ástura. Nuevos cartafueyos d'Asturies*, n° 5, 1986, pp. 73-79.

cias a la apertura de establecimientos⁷ *ex profeso* para la ejecución de la misma. Este hecho es propiciado por la madurez que adquiere en este momento la técnica fotográfica y también por el descubrimiento de nuevos procedimientos, técnicas y materiales que ayudaron a que se abaratasen los costes de la fotografía y que ésta pudiese ser accesible para una gran parte de la población que antes quedaba excluida. Dicha circunstancia favorece además un crecimiento de la demanda de imágenes que aseguraba el negocio para profesionales que tendrían como dedicación exclusiva a esta profesión.

Junto a este tipo de fotógrafos profesionales que vivían de su oficio, aparecerán en el panorama asturiano, a partir de la década de 1880, los aficionados o amateurs que compaginarán su labor como fotógrafos con otro tipo de profesiones. Solía tratarse de intelectuales que realizaban fotografías como divertimento, podían ejecutarlas de forma aislada o en agrupaciones fotográficas. Esta aparición y expansión de no profesionales propicia el surgimiento de una industria que se encargaba de elaborar y distribuir el material fotográfico, sin necesidad de que el propio fotógrafo lo realizase él mismo. Y es que, la mayoría de fotógrafos profesionales se dedicaron en sus talleres a la venta de este tipo de productos que tenían como gran público a los aficionados, ocupándose después del revelado de las instantáneas. La comercialización de cámaras y de placas sensibilizadas ayudó a esta introducción, que junto con la superproducción de los mismos supuso un abaratamiento de los costes; aunque con el tiempo el aficionado no se conformará con el simple hecho de realizar fotografías y querrá intervenir en todos los procesos como el revelado o los acabados finales de las copias.

⁷ Desde este momento también se precisa un tipo de establecimientos con unas características especiales para la práctica de la fotografía que no existían con anterioridad por la itinerancia de la profesión y que realizaban sus instantáneas en cualquier local disponible, incluso en habitaciones de sus propias viviendas; lugares circunstanciales. Los primeros locales se instalan en los pisos altos de los edificios, en espacios abuhardillados luminosos, serían espacios sencillos sin apenas decoración. Con el tiempo se irán convirtiendo en espacios más complejos, de mayores dimensiones, con mobiliario y en algunos casos decoración modernista. La instalación de luz artificial permitió la colocación de los establecimientos en los bajos de los edificios donde se anunciaban a través de vitrinas los trabajos realizados por el artista como reclamo publicitario.

Podemos incluir a Luis Muñiz Miranda Valdés Quevedo⁸ dentro de esta corriente de fotógrafos aficionados, intelectual, perteneciente a la alta burguesía y con un enorme patrimonio lo cual le ayuda a contar con el capital suficiente para entrar en contacto y aprender la nueva técnica. Estudia derecho, por tanto su formación no estaba orientada a la educación artística; su acercamiento a la fotografía sería de una manera autodidacta, mediante el trato con otros fotógrafos en ambientes culturales de la capital y también es posible que a través de diferentes libros o tratados.

Este hecho le permite trabajar con una cierta autonomía, respecto a lo que se estaba haciendo en los estudios profesionales. Gracias a su capital pudo costearse viajes por toda la provincia para tomar vistas de diversas poblaciones, centrándose sobre todo en los monumentos arquitectónicos más destacados; con ello continua el camino de anteriores fotógrafos como Clifford, José Spreafico o Francisco Zagala. Igualmente pudo verse influenciado por la literatura de viajes que se gesta en el romanticismo y de otros autores más cercanos en el espacio y en el tiempo que se dedican a desplazarse a diversas ciudades en busca de un mejor conocimiento del patrimonio que éstas contienen. De otro lado fotografía también a amigos y criados en su Quinta de Sograndio⁹, fruto de esta tarea encontramos un amplio muestrario de retratos, que tal vez le encargaban ya que no era muy usual que un particular poseyese una cámara fotográfica en ese momento en Asturias. Destacables también son sus instantáneas de paisajes que realiza en las inmediaciones de la Quinta donde la naturaleza es la protagonista.

⁸ Luis Muñiz Miranda Valdés Quevedo era natural de Oviedo, donde nace a mediados del siglo XIX. Hijo de D. José Muñiz Miranda y Ana Valdés Quevedo, termina la carrera de derecho con brillantez. Fue doctor en dicha materia e impartió la asignatura de Derecho Civil de la Universidad de Oviedo. En reñidas oposiciones, sólo le faltó un voto para ser catedrático de esa asignatura. Fallece igualmente en Oviedo, en su domicilio de Cimadevilla, 19, el día 20 de enero de 1927 a los 77 años de edad.

⁹ Propiedad de Luis Muñiz Miranda, la Quinta de Sograndio combinaba la faceta de explotación agropecuaria con de finca de recreo. Además de lagar, panera, casa-molino, vivienda de casero y amplias zonas de huerta y pomarada, contaba con jardines y un estanque artificial. En CRABIFFOSSE CUESTA, F., "Cinco fotografías de Luis Muñiz-Miranda y Valdés-Quevedo (1850-1927)", en *Ástura*, pp. 84-89.



Fig.1. Retrato de grupo. Luis Muñiz Miranda Valdés Quevedo. Finales del siglo XIX. Negativo al gelatino-bromuro sobre vidrio. 180 x 130 mm. Museo de Bellas Artes de Asturias.

ta, a través de lagos, ríos, cercanos a los cánones del pictorialismo.

CUESTIONES TÉCNICAS Y PROCEDIMENTALES:

Como se ha dicho al inicio de este texto, el contacto con la obra de este autor vino propiciado por un trabajo de análisis de las placas fotográficas depositadas en el Museo de Bellas Artes de Asturias. El primer aspecto que llamaba la atención en un primer contacto con estas obras era el mal estado de conservación en el que se encontraban. Muchas de las placas habían perdido la imagen, o parte de la emulsión, por estar almacenadas de manera indebida. Por lo tanto, la medida más urgente que se debía adoptar era la de su traslado a uno de los depósitos bien acondicionado de dicho museo. En un momento posterior, se procede a extraerlas de las cajas de cartón en las que se encontraban

apiladas y se comienza por introducirlas en sobres de cuatro solapas para protegerlas de las condiciones ambientales y de posibles golpes.

El paso siguiente fue el de fotografiar cada uno de los objetos almacenados, para que las imágenes obtenidas sirviesen de base en la confección de un inventario y no hubiese la necesidad de manipular continuamente los originales. Esa labor de inventario se iniciaría mediante la elaboración de una *ficha tipo* ajustada a las necesidades del fondo a registrar; en cada una de ellas se delimitaron los campos de *título, autor, género, datación, tipo de imagen, cromía, dimensiones, procedimiento, tipo de soporte, original, localización y descripción*. Esta información se completa con una reproducción de la fotografía estudiada que ocupa la parte superior de dicha ficha.

Tras contar con ese fondo convenientemente inventariado se procedió a una posterior investigación para llevar a cabo la catalogación de los mismos e intentar contribuir a su co-

recto conocimiento, y con ello una correcta conservación y pervivencia en tiempos futuros.

Una de las tareas más laboriosas de ese trabajo fue la de descifrar los procedimientos técnicos llevados a cabo por el autor en la realización de sus diferentes fotografías, así como los formatos utilizados y cada una de las características formales.

A la hora de realizar ese análisis morfológico que afecta a los aspectos técnicos se tuvieron en cuenta una serie de premisas teóricas que se iban complementando con el trabajo directo sobre el objeto. Las conclusiones extraídas de toda labor realizada se concretan a continuación.

Para empezar, debemos contemplar el significado del término *fotografía* que podemos definir como un amplio abanico de prácticas ópticas y fisico-químicas, cuyo resultado es una gran variedad de procesos que presentan diferencias en cuanto a los materiales y técnicas empleadas para su realización. La naturaleza fisico-química de la fotografía implica básicamente la combinación de tres elementos que se disponen formando una estructura estratificada: una sustancia formadora de la imagen final, la posibilidad de una emulsión y un soporte.

Por lo tanto, la principal señal de identidad y especificidad de la fotografía es su génesis técnica de naturaleza fisico-química, hecho que siempre la ha diferenciado de otras artes como la escultura o la pintura. A través de un soporte fotosensibilizado y la acción directa de la luz, el fotógrafo conseguía el efecto de fijar imágenes provenientes de la realidad. En la historia de la fotografía, la plata¹⁰ constituirá la principal sustancia fotosensible: plata en polvo que reflejaba la luz por estar pulida su superficie¹¹.

¹⁰ Ya desde la Edad Media se conocían las cualidades de las sales de plata principalmente se cita a Geber, s. VIII, como el pionero en producir nitrato de plata. Posteriormente Robert Boyle o Wilhelm Homberg establecen cómo la plata se oscurece o por la acción del aire o del sol; no será hasta 1725 cuando el químico Johan Heinrich Schulze el que descubra la sensibilidad a la luz de las sales de plata, aunque no intentó fijarla para generar imágenes lo que tendrá sus primeros intentos con Nicépore, Claude Niépce o Thomas Wedgwood. En FONTCUBERTA, J., *Fotografía: conceptos, procedimientos, una propuesta metodológica*, p. 41.

¹¹ PAVAO, L., *Conservación de Colecciones de Fotografía*, Cuadernos técnicos, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Centro Andaluz de la Fotografía, Junta de Andalucía, Editorial Comares, Granada, 2001, p. 84.

Desde los inicios de la fotografía se han ido desarrollando diferentes procedimientos que tienen por objeto la plasmación de formas presentes en la realidad. En España y más concretamente en Asturias el eco de los descubrimientos relacionados con los procedimientos técnicos fotográficos llega con algo de retraso, a partir de los últimos 20 años del siglo XIX. En la obra conservada de Luis Muñiz Miranda predominan, entre los negativos, los de gelatino bromuro de plata sobre vidrio. Será el médico inglés Richard Leach Maddox¹², en 1871, quien proponga el procedimiento de la obtención de placas secas; es decir, de placas negativas en vidrio emulsionadas con gelatina¹³ al bromuro¹⁴ de plata..

Tendrá que pasar una década para que la emulsión de gelatina pase a formar parte de la tecnología fotográfica, ya que inicialmente el tiempo de exposición todavía era algo elevado; se iría logrando poco a poco una mayor sensibilidad a la luz.

Se puede considerar que, a través de la mejora de la emulsión de gelatina, se inició la evolución de la industria fotográfica especializada de manera evidente. Desde ese momento se genera la producción mecanizada¹⁵ de placas de gelatina, lo que supuso un incremento de los centros productores de materiales fotográficos¹⁶

¹² Maddox publica su resultado en el *British Journal of Photography* a través de un artículo que data del 8 de septiembre de 1871. Su descubrimiento se basaba en las labores iniciadas por Potevin y Marc-Antoine Gaudin sobre la gelatina y el bromuro respectivamente. En SOUGEZ, M.L., *Historia de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 1981, p. 178.

¹³ Una de las singularidades de este procedimiento era la utilización de la gelatina, la cual se obtenía de los tejidos blandos de animales, principalmente vacas y bueyes, como aglutinante en el que estaban en suspensión las sales de plata, además de otras sustancias que se añaden en el proceso de fabricación.

¹⁴ Será Sevilla uno de los lugares donde se tanga constancia de la temprana utilización de este tipo de emulsión, concretamente a través del trabajo de Nicolás Olarte Escacera. En *Suma Artis*, p. 199

¹⁵ Con los procedimientos anteriores el fotógrafo debía preparar sus propias placas de manera artesanal, en su propio laboratorio. George Eastman será uno de los primeros que se dedique a la fabricación y distribución de materiales fotográficos en los últimos veinte años del siglo XIX con su empresa *Eastman Kodak Company*, e ideará junto con Swann la primera máquina que se ocupase de repartir la emulsión sobre el vidrio. *Ibidem* p.30.

¹⁶ Debido a este desarrollo industrial se observa la necesidad de normalizar ese tipo de material. De este modo tendrá lugar el I Congreso Internacional de fabricantes

debido al éxito de ventas. Aunque también es cierto que en España la industria fotográfica no tendrá un desarrollo considerable; la mayoría de los negativos en vidrio o de los papeles llegaban de otros países europeos tales como Alemania, Francia o Inglaterra y aquí se solían comercializar en droguerías y farmacias. Muchos fotógrafos de las grandes ciudades asturianas comercializaron los materiales y productos de las grandes casas necesarios en el proceso fotográfico¹⁷.

Concretamente en Asturias existe algún testimonio de algún particular que se encarga de la realización de productos fotográficos. Comenzaron a interesarse por estos procesos en primer lugar los profesionales relacionados con el campo de la farmacia y la química. Incluso existen testimonios de ensayos con fórmulas empleadas por otros profesionales con el fin de mejorar los procedimientos. Este es el caso de Diego Terrero que describe la fotografía por emulsión seca al bromuro de plata, según Mr. A. Chardon y señala mejoras en dicho proceso tras estudiarlo con detenimiento:

“Entre los diversos medios empleados en fotografía para obtener imágenes en cristales cubiertos de una capa seca, es sin duda alguna uno de los más notables y seguros el debido a Mr. A. Chardon.

Consiste en un sencillo procedimiento en cubrir una de las caras del cristal con un colodión en el cual se encuentre en suspensión la sustancia impresionable, que es el bromuro de plata, y la opuesta con una pintura hecha con sombra de Venecia y agua, a fin de evitar en ella las reflexiones de la luz (...)

Mr. Chardon, emplea para revelar las imágenes en sus cristales secos, una disolución de carbonato de amoníaco o de sesquicarbonato, y como esta sal es muy inestable, pasa fácilmente al estado de bicarbonato, y ofrece, cuando esto sucede, grandes dificultades para el desarrollo (...)

Obligados a modificar las fórmulas ensayadas, a fin de evitar todos los inconvenientes expuestos, hemos llegado a una que nos ha dado hasta ahora, y creemos nos dará siempre, resultados inmejorables.

técnicos en París, en 1889. Se establecen en él el grosor de las placas de vidrio, la luminosidad de los objetos o formatos. En SOUGEZ, M.L., *Historia de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 1981, p. 181.

¹⁷ Por ejemplo Enrique Marqueire Alonso era representante de la Eastman y Julio Peinado de la Pathé Frères. En CRABIFFOSSE CUESTA, F., *Historia de la Fotografía en Gijón*, Gijón, 2000, p.163.

He aquí, pues, el baño revelador que proponemos para sustituir al de carbonato de amoníaco indicado por Mr. Chardon:

Carbonato de sosa.....	50gr.
Bromuro de potasio	2gr.
Miel.....	6gr.
Agua	1000gr.

Hecha esta disolución en un frasco, se dejará reposar y por decantación se pasará a otro, debiendo emplear por cada 100 partes de ella, una de la disolución pirogática, en lugar de dos o tres que indica Chardon (...)¹⁸.

Francisco Crabbifosse Cuesta¹⁹ señala la existencia de algunos fotógrafos asturianos que se encargaban de la fabricación de materiales fotográficos para su comercialización, aunque para un mercado limitado, local, nunca a gran escala. Entre ellos cita a Marcelino Cuesta como el iniciador de este tipo de práctica, destacando después la figura de Fernando del Fresno.

La aparición de dicha emulsión no solamente produjo avances en la industria fotográfica, sino también en la propia manera de realizar fotografía y en la temática de la misma, ya que al reducirse los tiempos de exposición era posible la realización de instantáneas. Además, facilitaba la fotografía en exteriores ya que el fotógrafo no debía de cargar con su propio laboratorio para la fabricación y revelado de los ejemplares. También fue una gran ventaja para los fotógrafos aficionados que, como Luis Muñiz Miranda, no contaban con un estudio o no poseían los conocimientos necesarios para la elaboración de las emulsiones fotográficas.

Otro hecho destacable que explica además el aumento de los fotógrafos aficionados, junto con la comercialización de los productos fotográficos, fue el lanzamiento de cámaras fotográficas por parte de las principales empresas del sector. Principalmente podemos citar a la Eastman que saca al mercado la *Kodak n°1* o *Kodak 100 vistas*²⁰ en 1888, la cual era fácil-

¹⁸ TERRERO, D., “Fotografía por emulsión seca al bromuro de plata puro”, *Revista de Asturias*, Oviedo, 1880, p.332.

¹⁹ CRABIFFOSSE CUESTA, F., *Historia de una profesión. Los fotógrafos en Oviedo (1839-1936)*, Oviedo, 1997. p.73.

²⁰ El rollo venía incluido en la cámara y una vez que se realizaban todas las fotografías se enviaba la máquina a la empresa donde se encargaban del revelado e impresión de positivos. Producía fotogramas de formato circular de cinco centímetros de diámetro aproximadamente. En SOUGEZ, M.L., *Historia de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 1981, p. 183.



Fig.2. Vista parcial de la catedral de Oviedo. Luis Muñiz Miranda Valdés Quevedo. Finales del siglo XIX. Albúmina sobre papel. 116 x 168 mm. Archivo Histórico de Asturias-Fondo de la Comisión Provincial de Monumentos.

mente manejable incluso por alguien que no poseía nociones de fotografía, contenía rollo en papel con capacidad para 100 tomas. En años sucesivos se simplificarán los mecanismos de la cámara, lo cual abaratará su coste. Otras compañías como Lumière o Agfa, sacarán sus propios modelos de cámara aunque con mucho menos éxito.

De la obra de Luis Muñiz Miranda archivada en el Museo de Bellas Artes de Asturias se conservan más de un centenar de negativos, de los cuales no se ha localizado ningún positivo en papel. La obtención de copias fotográficas fue otra de las metas desde los inicios de la fotografía, ya que desde la popularización del daguerrotipo siempre se observó que la mayor limitación de éste, además del elevado tiempo de exposición, era que se trataba de una imagen positiva única, de la que no cabía la opción de la reproductibilidad. Este hecho se convertiría en realidad a través de negativos, a partir del proceso en dos pasos negativo-positivo. Será con el hallazgo de la *imagen latente* cuando este sistema tenga la oportunidad de llevarse a cabo, William Henry Fox Talbot, en 1840, fue el primero en describirla, indicando cómo a través del efecto producido por la luz en un papel

sensibilizado de la manera adecuada, y a través de la cámara oscura, una imagen imperceptible permanecía en el papel; a partir de ella y mediante un tratamiento químico adecuado²¹, dicha imagen se convertiría en visible. Aunque este sistema no gozó de gran difusión constituyó el punto de partida en la investigación para que se produjese una mejora en la reproducción de las copias, incrementando la transparencia del soporte negativo, lo que llevará a la introducción del vidrio²² como material idóneo para tal efecto²³. Con el tiempo la placa de vidrio se sustituirá por la película en rollo.

La normalización de los materiales llevó a que se creasen diversos formatos métricos para las placas de vidrio de los negativos, Luis Mu-

²¹ Talbot puso en contacto directo el negativo con un papel sensibilizado, previamente sumergido en una solución de cloruro de sodio, resultando tras ello una imagen positiva. Este procedimiento recibió el nombre de Calotipo o Talbotipo. *Ibidem*, p.20.

²² El vidrio de las placas estaba compuesto de sílice, estabilizadores y fundentes que se fusionaban a altas temperaturas sin llegar a la cristalización de sus componentes. *Ibidem*, p. 105

²³ En VALLE GASTAMINZA, F (Ed.), *Manual de documentación fotográfica*, Editorial Síntesis, Madrid, 1999, p. 44.

ñiz Miranda se decantaría por las medidas de 130 x 180, con casi el 95% de los originales conservados.

Como hemos apuntado anteriormente, uno de las mayores inconvenientes con el que nos hemos encontrado al enfrentarnos a esta colección de fotografías ha sido el mal estado en el que se encontraba la obra, poniendo en evidencia, por una parte, el abandono y la falta de interés que todavía hoy suscita la fotografía, al lado de otras manifestaciones artísticas, en los museos de Bellas Artes provinciales y, por otro, la deficiente conservación de la misma. Las placas se encontraban apiladas sin ningún tipo de separación en cajas de cartón que no eran libres de ácido. La mayoría tenía incrustada en su emulsión una gran capa de polvo y suciedad, incluso en algunos casos se observa el desarrollo de moho. Uno de los principales problemas que presentan los negativos es, el desprendimiento de la capa de gelatina del soporte, llegando a perderse por completo parte de la imagen. Y es que la gelatina es bastante sensible a las fluctuaciones de humedad pues su capacidad de absorción de agua es elevada y cuando el ambiente es seco se contrae, ocurriendo lo contrario cuando se humedece propiciando que se despegue del vidrio. Pero no será la emulsión la única que presente algún deterioro, también el soporte presenta algunas deficiencias, ya que en muchos casos el vidrio presenta un color blanquecino, llegando a perder transparencia y contribuyendo a dicho desprendimiento de la emulsión.

Lo ideal para la conservación de este tipo de negativos es la protección directa de cada uno de los originales. Se han utilizado sobres de papel de cuatro solapas²⁴ en pH neutro, para los que están en un mejor estado. Estos sobres los protegerán de posibles ralladuras y amortiguarían los golpes. Lo idóneo sería que después se introdujesen en cajas que contuviesen un pequeño número de placas colocadas de manera vertical; pero, por falta de presupuesto, se han tenido que introducir de manera horizontal en grandes cajones de fichero con el peligro que ello conlleva por estar expuestos a movimiento cada vez que el cajón se deba abrir. En los que presentaba un grado de deterioro mayor,

²⁴ Estos sobres se fabrican a través de una única pieza de papel, sin adhesivos. En ellos se coloca la placa de vidrio en el centro y se cierran las cuatro solapas hacia el interior propiciando que el negativo no se mueva ni se deslice hacia los lados.

especialmente en los que la gelatina se había comenzado a desprender, se han estabilizado mediante la presión con otro cristal a la espera de ser intervenidos.

Por otro lado, también se conservan varios ejemplos de positivos sobre papel, especialmente albúminas, de la obra de Luis Muñiz Miranda. Solamente se han podido examinar con detenimiento las fotografías depositadas en el Archivo Histórico de Asturias, procedentes de la donación a la Comisión Provincial de Monumentos de Oviedo.

El papel a la albúmina²⁵ surge como consecuencia de los resultados no satisfactorios de otros ejemplos anteriores como el papel a la sal. Se trata de un proceso fotográfico de dos capas. De este modo, la albúmina funcionaba como aglutinante en el que quedaban suspendidas las sales de plata formando una capa independiente del soporte. La albúmina es uno de los componentes de las claras de huevo, las cuales se batían a punto de nieve, después se le añadía cloruro de sodio y se dejaban reposar hasta que más tarde se añadía al papel.

Será Louis Désiré Blaquard Évrard el que introduzca esta variante de papel para las copias fotográficas a finales de la quinta década del siglo XIX. Este tipo de copias reproducían con mayor claridad el detalle, con sombras más acentuadas, existiendo un contraste mayor. En los primeros años que suceden a su descubrimiento era el propio fotógrafo el que se encargaba de realizar todo el proceso de separación de las claras, salado, fermentación, introducción del papel en la sustancia y posterior secado; pero posteriormente se pasó a fabricarlo industrialmente por la creciente demanda. La capa de albúmina de este último era de mayor grosor que la producida artesanalmente con lo que el brillo del acabado final también se incrementaba.

Entre las principales características físicas de este tipo de papel, podemos indicar que presenta un brillo uniformemente desarrollado en toda la copia, inusitado hasta ese momento. El soporte se convierte de esta manera en liso y suave, su color es muy característico presentando una tonalidad amarronada o púrpura. Para obtener un color más cálido se solían virar al oro mediante cloruro de oro.

²⁵ Se usa durante más de setenta años, generalizándose su consumo a partir de 1855 hasta los años treinta del siglo XX.



Fig.3. Interior de la Quinta de Sograndio. Luis Muñiz Miranda Valdés Quevedo. Finales del siglo XIX.
Negativo subexpuesto al colodión húmedo sobre vidrio. 130 x 180 mm. Museo de Bellas Artes de Asturias.

La imagen se obtenía en el papel a la albúmina²⁶ por un proceso de ennegrecimiento directo, es decir, sin revelado. Bastaba la sola acción de la luz solar, con la ayuda de una prensa para mantener el negativo y el papel en contacto.

El soporte de este tipo de copias fotográficas solía ser de algodón o lino, de una excelente calidad, aunque dependiendo de la época en la que se haya elaborado el papel está constituido por diferentes materias primas y procesos de fabricación, con lo que la calidad varía dependiendo del momento en el que date.

Las copias a la albúmina sería difundidas sobre todo a partir de las *tarjetas de visita*, y también es el tipo de soporte que se utilizó para mostrar los trabajos de los fotógrafos viajeros para difundir lugares exóticos o ejemplos notables de la arquitectura como ocurre con Luis Muñiz Miranda, con sus fotografías de la Catedral de Oviedo o de cada uno de los monumentos que plasma de la región asturiana.

Las copias conservadas de la Comisión de Monumentos de la Provincia de Oviedo se encuentran bastante deterioradas. Se trata de un material extremadamente frágil que si no se conserva de la manera adecuada pierde parte de su aspecto primigenio. En primer lugar, las imágenes presentan color amarillento y desvanecimiento de los detalles más delicados de la propia imagen. Además, presentan pequeñas craqueladuras, consecuencia de la exposición a la luz o a condiciones ambientales inadecuadas, unidas al propio envejecimiento de la albúmina como elemento orgánico que, con los años, pierde flexibilidad y, por tanto, capacidad de adaptación a las fluctuaciones de dimensión del soporte sobre el que va depositada, ante los cambios de humedad y temperatura.

Además, muchas de estas fotografías fueron montadas sobre otro papel o cartón de alta acidez, lo que ha contribuido a la aceleración de su deterioro. Pero hay que tener en cuenta que no solamente los factores externos contribuyen a la degradación de la imagen, sino que muchos de los problemas que ésta presenta podrían deberse también a un mal proceder del fotógrafo, con una mala realización de la fijación y lava-

²⁶ MESTRE I VERGÉS, J., *Identificación y conservación de fotografías*, Trea, Gijón, 2004, p.31.

do. A esto debemos unir el deterioro físico del propio papel en el que se coloca la albúmina que, únicamente con la manipulación, ya se va desgastando, puesto que las fotografías han pasado por numerosas manos sin ningún tipo de protección. A todos estos problemas se añaden la exposición a luz, la contaminación o la humedad, que aceleran la acción de los ácidos sobre la celulosa y además propician la aparición de moho, hongos o de pequeñas manchas de color castaño.

Para su conservación lo más propicio sería que el soporte al que se encuentra unida la copia fuese de pH neutro y se individualizase cada una de las fotografías en una bolsa protectora de poliéster Mylar que cumpla los test de actividad fotográfica. Son muy recomendables sobre todo para los ejemplares que van a ser muy consultados, como es el caso de los conservados en el Archivo Histórico de Asturias.

El resto de placas conservadas sobre la Quinta de Sograndio son negativos de colodión húmedo subexpuestos de manera controlada. Tienen la singularidad de que presentan la apariencia de un negativo cuando se observa al trasluz; pero cuando se contemplan a través de una superficie negra se revelan como positivos. El ambrotipo²⁷ será un ejemplo de negativos subexpuestos que visualmente ofrece una imagen de color grisáceo, crema. Se presentaba con la parte trasera de la imagen revestida con un material de color negro que bien podía ser cartón, tela u otro vidrio con tinta negra; se enmarcaba y después se introducía en cajas decoradas. Aunque ya se había practicado con anterioridad con el procedimiento, será James Ambrose Cuttin el que patente este proceso en 1854, con una vigencia de unos quince años aproximadamente. El vidrio se emulsionaba con colodión²⁸ húmedo, a través de una fina capa, que funcionaba como aglutinante de las sales de plata; el proceso finalizaba barnizando la emulsión.

²⁷ Fue uno de los medios fotográficos más utilizados para el retrato y se haría rápidamente con el mercado por resultar más económico que el daguerrotipo y tener un acabado y presentación similares. Incluso se llegó a utilizar como motivo para joyas, como anillos o colgantes. En Asturias se tiene constancia de la producción de ambrotipos por varios fotógrafos; entre ellos destaca Ramón del Fresno Cueli.

²⁸ El colodión se obtenía diluyendo piroxilina en una solución de alcohol y éter a partes iguales, dando como resultado una sustancia transparente y viscosa. En En PAVAO, L., *Conservación de Colecciones de Fotografía...* Op.cit. p. 104.

En el casi centenar de placas del Museo de Bellas Artes de Asturias únicamente se conservan los negativos subexpuestos y no aparece ninguno montado; también hay que tener en cuenta que no todos los negativos subexpuestos son ambrotipos.

Muchas de ellas presentan pequeñas grietas o rayitas, incluso el desprendimiento en algunas zonas del colodión del vidrio; también se puede llegar a desvanecer el tono de la imagen, unido claro está al propio deterioro del soporte de cristal, un material que presenta gran sensibilidad a la luz y a las alteraciones de temperatura. Se han almacenado de manera individual, en sobres de cuatro solapas al igual que los negativos de gelatino bromuro anteriormente descritos.

Es importante tener en cuenta que, además de cómo medio autónomo, la técnica fotografía funcionó como elemento auxiliar de otras manifestaciones artísticas, en general de las artes gráficas y particularmente de la litografía que tuvo un gran desarrollo en Asturias tras la inauguración del Taller de litografía de la Fábrica de Trubia en 1847, con el experto en la materia Pedro José Gosset y Herkenne y el estampador Víctor Heusch. De este modo se utilizaría la fotografía para tomar vistas y modelos que después se traspasaban a la piedra para ser estampados.

También la fotografía fue base de las fototipias y fotograbados que sirvieron de ilustración a muchos de los libros que se publicaban en el momento. Como claro ejemplo es destacable la labor de Octavio Bellmunt en su taller de fototipia y la citada colaboración en la realización de fotografías de Luis Muñiz Miranda tomando vistas de los diferentes rincones de Asturias que después acompañarán el texto de la obra *Asturias* convertidas en fototipias²⁹. Además de la utilización en libros, la fototipia, a través de originales fotográficos, también fue motivo de ilustración de un nuevo formato: la Tarjeta Postal ilustrada. Para ello se utilizaron sobre todo fotografías de vistas de ciudades, monumentos representativos o paisajes, como

²⁹ Las principales empresas que en España se dedicaron a la fototipia ligada a la tarjeta postal cabe citar a Hauser y Menet, iniciativa de Adolfo Menet Kursteiner y Oscar Hauser Muller que comienzan con esta actividad en los últimos años del siglo XIX. En CARRASCO MARQUÉS, M., *Catálogo de las primeras Tarjetas Postales de España Impresas por Hauser y Menet, 1892-1905*, Madrid, 1992

una manera de acercar la realidad a aquellos a los que no les era posible acceder a esos lugares. Estas postales tenían unas dimensiones aproximadas de 100 x 150mm, en el anverso se colocaba la imagen y en su reverso contenían un espacio para el texto y otro para la dirección, gozando de gran aceptación popular³⁰; también se utilizaron para las copias fotográficas. Gran parte de la producción de Luis Muñiz

Miranda de temática referida a la arquitectura de Oviedo y el resto de Asturias fue utilizada con este fin en época posterior.

Por todo lo anterior, Luis Muñiz Miranda se estima como una figura en la que se aúnan una peculiar manera de abordar diferentes temáticas junto con la experimentación y uso de los diferentes procedimientos técnicos fotográficos que se fueron sucediendo en el tiempo.

³⁰ En Asturias el negocio de las tiradas de Tarjetas Postales podemos encontrarlo en lugares como la Librería Escolar en Oviedo o la Papelería de F. Fernández de Avilés. En SILVERIO CAÑADA (Ed.), *Asturias, Tarjetas Postales*, Gijón, 1992, p.8.