



Universidad Católica Andrés Bello  
Dirección General de Estudios de Postgrado  
Área de Humanidades y Educación  
Maestría en Historia de Venezuela

**La fotografía de Caracas 1860-1900. Un testimonio de transformación  
urbana**

(Trabajo de Grado para optar al título de Magister en Historia de Venezuela)

Tutor: Dra. María Elena González Deluca

Autor: Verónica C. Fraíz Ascanio

Caracas, junio 2017

## Índice

<b>Introducción</b> .....	5
<b>Capítulo I</b> .....	11
Revolución Industrial y desarrollo de las ciencias. La fotografía llegó para quedarse .....	12
Primeras técnicas fotográficas .....	15
Pioneros de la fotografía .....	25
<b>Capítulo II</b> .....	41
Fotógrafos y fotografías en Venezuela .....	42
La introducción de la fotografía y los primeros fotógrafos .....	45
Primeros registros visuales de Caracas .....	64
<b>Capítulo III</b> .....	77
El testimonio fotográfico de la transformación urbana de Caracas. El Ilustre Americano y la <i>Belle Epoque</i> .....	77
El programa de transformación urbana de la ciudad .....	79
Caracas en imagen, de los techos rojos a la modernidad .....	99
Consideraciones finales .....	111
Fuentes .....	117

## INTRODUCCIÓN

La necesidad de permanencia en el tiempo de los seres humanos ha dejado poderosos testimonios, desde las representaciones de figuras y escenas en las rocas de cavernas milenarias hasta los registros de la era moderna, cuando la imaginación creadora no sólo se manifestó en los dibujos sino en el medio para retenerlos. El pergamino, el papel, la tela, los pigmentos, los avances en la química y en la mecánica, fueron señalando etapas en la historia de ese impulso humano por congelar, detener y perpetuar las imágenes, para ser vistos en el futuro.

Desde la prehistoria con las pinturas rupestres, independientemente de los grados artísticos, el hombre ha encontrado formas de mostrar imágenes que registran su hábitat, sus formas de vida, y los personajes que lograron de esta forma trascender a su tiempo. Con el resurgimiento urbano a partir de la Baja Edad Media, el mundo occidental fue inventando nuevas formas de vida, de usos, costumbres y producción de bienes y servicios, cambios que fue y es posible apreciar gracias a las representaciones pictóricas. El retrato de las élites y de algún que otro paisaje, no solamente elevó a cotas artísticas de inigualable belleza el mensaje de la pintura, sino que también proporcionó y proporciona ingente información histórica.

A partir del siglo XVIII, con la Revolución Industrial, se expandió rápidamente el maquinismo, como se dio en llamar a la mecanización del trabajo productivo y al crecimiento de las innovaciones tecnológicas que liberaron gran parte de la energía humana y animal aplicada a la producción. Ese intenso proceso de cambio tecnológico, que continuó en el siglo XIX, se manifestó también como una auténtica revolución en sí misma en los procedimientos de reproducción de la imagen, con la invención de la técnica fotográfica. Comenzó entonces un proceso de

perfeccionamiento en el viejo anhelo de reproducir con la mayor fidelidad los modelos reales. Desde la perspectiva de la disciplina histórica, las consecuencias fueron igualmente revolucionarias en tanto que la fotografía permitió documentar situaciones de tiempos pasados con imágenes de una calidad y amplitud de registro hasta entonces imposible de lograr. De no haberse inventado entonces la fotografía habría dejado más sombras que luces en la historia de esos procesos.

El presente estudio tiene como tema central analizar la introducción y la importancia que alcanzó la fotografía en Venezuela entre 1860 y 1900, con énfasis en el registro fotográfico de los cambios urbanos de ese período y su relevancia como testimonio histórico. Uno de los aspectos a destacar en las imágenes de la ciudad, es la lenta y fragmentaria incorporación de los avances tecnológicos de la época a la sociedad venezolana del último cuarto del siglo XIX, de los que la fotografía forma parte. El proceso, concentrado principalmente en Caracas, se vincula con la llegada de los primeros instrumentos fotográficos en el equipaje de viajeros europeos, que fueron así los primeros fotógrafos de la sociedad urbana venezolana. Por curiosidad o por interés casi profesional, estos fotógrafos dejaron las imágenes de los cambios que comenzaban en Caracas en la segunda mitad del siglo de la independencia.

Los inevitables cambios socio-culturales y políticos de los primeros tiempos republicanos, aunque lentos y dispersos, introducen una dinámica irreversible que progresivamente va mutando el hábitat en los espacios urbanos de Venezuela. La incidencia de los liderazgos individuales en esa dinámica es, sin duda, uno de los hechos notables de esa época, como se reconoce en la voluntad política de un gobernante ilustrado: el general Antonio Guzmán Blanco, el Ilustre Americano. Durante su régimen entre 1870 y 1888, desarrolló un proyecto de renovación urbana que comenzó a modificar la ciudad colonial con la construcción de los símbolos

arquitectónicos de la urbanización europea: el gran teatro, los paseos y plazas, los edificios públicos monumentales, entre otros. El foco de esos cambios fue la ciudad de Caracas, que cambió su morfología a la vez que su gente y su cultura fueron adaptándose a las nuevas exigencias urbanas. Sin perder su fisonomía y su aire de gran ciudad de provincia, al filo del nuevo siglo, Caracas era otra ciudad, con un perfil urbano más definido y más presuntuoso que tres décadas atrás.

De esos cambios quedaron testimonios fotográficos, en algunos casos con registros del antes y después, que se deben a los primeros fotógrafos de origen europeo y nacional. El alemán Federico Carlos Guillermo Lessmann Meder, a quien se deben las imágenes más notables, Pal Rosti, Antón Goerin, Muller y Stapler, H. Neun, Próspero Rey, T.A. Gray, Jorge Laue, Tovar y Salas, entre otros.

El papel de la fotografía como testimonio visual en el ámbito de la investigación histórica, ha cobrado mayor significación en los últimos años, para permitir la integración del conocimiento histórico y la información iconográfica. Así, la tradicional explicación escrita de los hechos y procesos históricos, se complementa o es acreditada con la evidencia aportada por las imágenes. No es el propósito de este trabajo analizar la historia de la fotografía, pero sí establecer los hechos que nos llevan a entender el escenario de la imagen y su importancia como registro vivo para la documentación histórica.

Para valorar el testimonio visual de los distintos fotógrafos como registro de la transformación de Caracas después de la segunda mitad del siglo XIX, dividimos nuestro trabajo de investigación en tres capítulos. En el primero, realizamos un ejercicio retrospectivo que nos permite estudiar la configuración de las diversas técnicas fotográficas y sus pioneros hasta su contribución para la popularización y masificación de la imagen.

Asimismo, el asentamiento de la fotografía como mecanismo para la preservación de la memoria y su uso como documento histórico.

La necesidad de entender los inicios de la fotografía, su uso y diversificación nos motivó a escudriñar en el amplio universo de la imagen, para lo cual realizamos un exhaustivo arqueo en biblioherotecas especializadas en fotografía, con el fin de estudiar los pioneros de la imagen y la aplicación del conocimiento científico para el desarrollo de nuevas técnicas.

En este orden de ideas, presentamos una síntesis del proceso de experimentación y ejecución de múltiples técnicas fotográficas, que fueron cambiando las posibilidades técnicas y la capacidad de expansión del registro fotográfico. A Joseph Nicéphore Niépce y Louis-Jacques-Mandé Daguerre, les corresponde los honores de las primeras fotografías, cuya técnica fue bautizada con el nombre de Daguerre; posteriormente se incorporan al nacimiento de la industria, dando impulso a representantes de la imagen como William Henry Fox Talbot, cuya impresión en papel salado se conoció también en honor a su nombre: talbotipo. A Claude Félix Abel Niépce de Saint-Victor y Louis Désiré Blanquart-Evrard les correspondió introducir la albúmina en el mercado de la imagen, mientras que Sir Frederick Scott Archer sustituyó al daguerrotipo y talbotipo con el colodión. Gustave Le Gray incorpora al mercado el positivo del colodión: ambrotipo, al tiempo que Adolphe Alexandre Martin inventa el ferrotipo, también familia del colodión. De las manos de John Herschel emerge el cianotipo; Richard Leach Maddox innova la demanda con el gelatinobromuro, William Willis destaca el platinotipo y Peter Mawdsley genera un sistema práctico y eficiente que permitía la elaboración de negativos por revelado y positivos por impresión directa, llamado Developing-Out Paper o gelatina DOP.

Más allá de la diversidad de técnicas fotográficas, plasmar de manera casi inmediata sobre una superficie algo real y/o tangible despertó la inquietud de gran parte de la sociedad a nivel global, por lo que la fotografía pronto dejó de ser un experimento, para convertirse en un oficio y una necesidad. Un oficio para Joseph Nicéphore Niépce, Louis-Jacques-Mandé Daguerre, William Henry Fox Talbot, Julia Margaret Cameron, Mathew B. Brady ó Gaspard-Félix Tournachon (Nadar), entre muchos otros, que se ocuparon de convertir a la fotografía en un espacio que daba respuesta a las necesidades del novedoso ámbito cultural, impulsado por el auge del proceso de transformación tecnológica, tanto en Europa como en y Estados Unidos. Una necesidad para aquellos aficionados a las novedades de la industria o las manifestaciones artísticas, que abrieron un espacio importante a la fotografía como fuente testimonial.

Autores como Boadas, Casellas, Suquet, Burke, Freund, Gosling, Newhall, Scharf, Sontag, Sougez, Sullivan, Towler, Zelich, entre otros, nos dan luces a la hora de estudiar la fotografía, desde sus técnicas hasta sus precursores. Con base en esos estudios, la tarea de escudriñar entre los archivos especializados en fotografía tales como el Archivo Fotografía Urbana, Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Venezuela, Archivo Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina o el Archivo Fotográfico de Catalunya, nos ha permitido comprender la dinámica de la imagen, su variedad, pluralidad y contribución al rescate de la memoria.

En el segundo capítulo, hacemos una breve aproximación a la historia de la fotografía en Venezuela, su valor como fuente documental y su amplio significado para el estudio de la historia. En este sentido, advertimos sobre la importancia de la fotografía en Venezuela desde su aparición en 1839 y como el boom de la imagen despertó el interés de la sociedad de su tiempo. Es por ello que abordamos la penetración del

recurso de la fotografía en el país a partir de la llegada de viajeros que ya no sólo describían el paisaje venezolano, sino que también lo fichaban para la historia a partir del arte de la fotografía. Asimismo cientos de familias y políticos que, entusiasmados por la magnífica novedad del momento, no perdieron tiempo para inmortalizar su estampa a través del retrato. En este sentido, la meticulosa investigación de álbumes de familia y retratos que realizamos en los archivos fotográficos de la Biblioteca Nacional y el Archivo Fotografía Urbana, así como la metódica búsqueda de información documental, hemerográfica y bibliográfica, nos permitió componer el proceso de su desarrollo, tomando en cuenta el rol esencial de los factores económicos, sociales y políticos de la época.

Variados estudios de fotografía abrieron sus puertas para atender la amplia demanda del retrato, tal es el caso de Antonio Damirón, Francisco Goñis, José Salvá, Basilio Constantín, Pal Rosti, Federico Lessmann, Jorge Laue, Martín Tovar y Tovar, Los hermanos Celestino y Gerónimo Martínez o José Antonio Salas, cuyo legado nos permite incluso hoy en día reconstruir costumbres, historias, hechos o anécdotas del siglo XIX venezolano.

El trabajo de estos fotógrafos abrió paso al recurso de la fotografía que penetró rápidamente en la sociedad caraqueña, entusiasmada el novedoso arte del retrato, costoso y exclusivo. Esto favoreció las posibilidades económicas de los fotógrafos, especialmente de los que se dedicaron a retratar a los miembros de la élite. Otros fotógrafos, centraron su foco en la captura de los paisajes de la ciudad, como fue el caso de uno de los fotógrafos que nos ocupa en el presente estudio: Federico Lessmann. A través de su lente registró los primeros rostros de la Caracas todavía colonial, cuya carencia de monumentalidad se evidencia en las imágenes, que se conservan como testimonio silencioso, único e insustituible de su tiempo.

Pese a las limitaciones del acceso a las fuentes visuales, ha sido posible escudriñar las entrañas del Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Venezuela, que resguarda, así como el Archivo Fotografía Urbana, los primeros registros fotográficos de Caracas de Pal Rosti y Federico Lessmann. Con ello, y el apoyo de las fuentes hemerográficas del siglo XIX que con esfuerzo titánico conserva la hemeroteca de la Academia Nacional de la Historia, la Biblioteca Nacional y la Universidad Católica Andrés Bello, ha sido posible seguir el desarrollo de los inicios de la fotografía en Venezuela y acceder a los primeros registros visuales de Caracas.

En el tercer capítulo, abordamos la transformación urbana de Caracas, impulsada por el presidente Antonio Guzmán Blanco, el Ilustre Americano. Con la construcción de grandes edificios públicos, paseos y la ejecución de algunos planes de ingeniería sanitaria, Caracas adquirió una nueva cara, más cercana al urbanismo moderno. Se conformó, así, un nuevo espacio político, desde el cual accionar los proyectos de integración administrativa y de modernización de las comunicaciones.

El programa de transformación urbana de Caracas visto a través de la fotografía nos permite observar el paso de la Caracas colonial al nuevo esquema urbano desarrollado durante las últimas décadas del siglo XIX. El registro de ese tránsito le otorga a la fotografía un rol fundamental en la tarea de observar y evaluar las dimensiones y el alcance de los trabajos para darle un nuevo rostro a Caracas. El testimonio visual de la nueva morfología de la ciudad es narrado más allá de la palabra escrita, lo que permite renovar las posibilidades de la investigación histórica.

Indagar dentro del amplio universo de investigaciones sobre la transformación urbana de Caracas y sus cambios durante la era guzmancista requirió la selección cuidadosa de textos, orientados

principalmente hacia la descripción detallada de la evolución urbana de la ciudad. Por ello, la revisión de las Memorias del Ministerio de Obras Públicas o la consideración de autores como Arturo Almandoz, Juan Pedro Pozani, Graziano Gasparini, Carlos Raúl Villanueva, Josune Dorronsoro, Ramón Díaz Sánchez, María Elena González Deluca, Soledad Mendoza, entre otros, son fundamentales para entender la dinámica del país durante las últimas tres décadas del siglo XIX.

Dentro del ámbito de la fotografía, preferimos ser más celosos y circunscribirnos casi de manera exclusiva a las albúminas de Federico Lessmann, ya que es a través de su lente que podemos dar cuenta del testimonio de transformación urbana de Caracas entre 1856 y 1888. Su pasión por la fotografía y por la imagen urbana nos permite aun hoy, estudiar desde múltiples enfoques el cambiante rostro de la ciudad.

De esta manera, nos planteamos la oportunidad de llevar a cabo una investigación que nos permita demostrar la importancia del recurso de la fotografía como fuente documental y como testimonio para la reconstrucción de hechos históricos. Igualmente, aspiramos a establecer su valor como instrumento para reforzar argumentación central de este trabajo.

## CAPITULO I

La fotografía ha sido considerada por largo tiempo como un eje auxiliar de las ciencias o las artes; sin embargo, su valor como documento dentro del campo de la investigación histórica todavía no ha sido plenamente desarrollado. Es por ello que creemos necesario examinar las nociones teóricas que fundamentan el análisis de los hechos a través de la fotografía, y relacionar el trabajo de los pioneros de la imagen fotográfica, con el fin de analizar, más que la historia de la fotografía, el tema de la imagen como registro vivo para la historia.

La Revolución Industrial y el desarrollo de la ciencia y de la técnica impulsaron cambios decisivos en la producción económica con la utilización del vapor, que liberó gran parte de la fuerza humana y animal aplicada al trabajo y multiplicó la capacidad productiva. A partir de la consolidación de estos procesos, comenzó a extenderse una era de transformación que proyecta su fuerza en todos los ámbitos de la sociedad, y adquiere una dimensión de alcance global.

Las nuevas tecnologías no sólo revolucionan el área de la economía productiva, también desarrollan innovaciones que desde sus inicios tuvieron influencia no menor en la vida social. Tal fue el caso de la fotografía cuya significación fue revelándose rápidamente con el avance tecnológico y con el trabajo de los fotógrafos pioneros, que son la clave para entender cómo la pujante sociedad burguesa de la época pronto la aprecia como una forma de promocionar su creciente relevancia social y dejar constancia perdurable de su existencia. Por otra parte, las fotografías de paisajes, espacios públicos y escenas de calle en las ciudades inician el registro de los cambios que se materializan con la industrialización, la expansión urbana y la modernización.

## **Revolución Industrial y desarrollo de las ciencias. La fotografía llegó para quedarse**

La captura de imágenes mediante el procedimiento de la fotografía se convierte desde 1839, con el daguerrotipo<sup>1</sup>, en uno de los avances tecnológicos más importantes del siglo XIX, de indudable impacto en los procedimientos del análisis histórico, que dispone desde entonces de un registro material de la realidad. Una vez que el francés Louis-Jacques-Mandé Daguerre “[...] consiguió [ser el primero en] *fixar las imágenes de la camera obscura, el técnico despidió a los pintores*)[...]”<sup>2</sup>, dando inicio a la conquista del mercado de la imagen.

Desde Francia la imagen fotográfica captura el tránsito a la sociedad industrial que incesantemente favorecía a la colectividad con grandes descubrimientos e innovaciones técnico-científicas. Inicialmente, la fotografía era de consumo exclusivo de las élites burguesas<sup>3</sup> como instrumento de registro de su ascenso social, y de reconocimiento de personalidades de relevancia política o económica. El alto costo de la

---

<sup>1</sup> “A partir de la aplicación de vapores de yodo sobre una placa de cobre a la que previamente se haya amalgamado en una de sus caras una fina lámina de plata pulida, se obtiene en esta superficie yoduro de plata. Al exponer este material fotosensible a la luz en el interior de la cámara se producían una serie de reacciones químicas en el lugar donde incidía la luz. Cuando se había terminado la exposición (de 15 a 30 minutos al principio hasta los 10 segundos en 1955) a la placa se le aplicaban vapores de mercurio (de alta toxicidad) para hacer aparecer la imagen (revelado) y posteriormente se fijaba, inicialmente con una solución caliente de sal común y más tarde con hiposulfito de sodio. La imagen que se obtenía era única. En general acostumbraban a ir encapsulados en un estuche. La imagen se ve en positivo o negativo según el ángulo de visión y la incidencia de la luz. Cuando se observa la imagen en negativo, la superficie produce el efecto de espejo. La imagen resultante está invertida lateralmente.” Joan Boadas; Lluís-Esteve Casellas y M. Angels Suquet. *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*, p. 31.

<sup>2</sup> Walter Benjamín, *Sobre la fotografía*, p. 33.

<sup>3</sup> “El nuevo invento había despertado la atención y el interés de casi todos los medios sociales; sin embargo, su imperfección técnica y los extraordinarios gastos que requería en sus principios sólo la hacían accesible, de momento, a la burguesía acomodada. Únicamente unos cuantos aficionados ricos y algunos sabios podían permitirse ese lujo.” En: Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*. p. 29.

fotografía, limitó al principio su uso y su difusión<sup>4</sup>. Como observa Susan Sontag, fue, hasta pasada la mitad del siglo, el juguete preferido de individuos ingeniosos, ricos y obesos; pero, poco a poco, su difusión fue creciendo y pudo alcanzar la plenitud como arte, a la vez que se revelaba su gran utilidad social<sup>5</sup>.

El escenario de la fotografía desde 1840 se amplía para captar distintos espacios sociogeográficos, manifestaciones culturales de pueblos, sus costumbres y hechos políticos y sociales que quedaron documentados por el uso cada vez más extendido de la cámara fotográfica. Año tras año, la industria fotográfica va conquistando múltiples espacios, en la medida en que supera las limitaciones propias de una actividad muy costosa, que requería un equipo pesado, una disposición paciente por el tiempo de exposición muy largo y una capacidad precaria de conservación de la imagen en el tiempo.

En el plano artístico, la tendencia del realismo pictórico convive desde mediados del siglo XIX con el nuevo uso de la cámara fotográfica. La alta sociedad promueve una fijación de la imagen real y, la pintura, también resultaba ser un elemento eficiente para lograr el objetivo, al tiempo que era, en algunos casos, mucho más económica pero poco expedita. En este sentido, muchos artistas de la pintura creían que “[...] *la fotografía era un medio que proporcionaba verdades objetivas sobre las que el artista puede levantar sus cuidadas reconstrucciones del mundo moderno.*”<sup>6</sup> La precisión

---

<sup>4</sup> “En el caso de la fotografía, la necesidad social estaba dada ya que el momento histórico que vivía Francia desde la Revolución Francesa (1789) había generado una fuerza extraordinaria en la clase media, conformando una sociedad en la que quedaban relegados los aristócratas, pero no sus formas de vida. Si la aristocracia utilizó el retrato al óleo como forma de eternizarse y de manifestar su status, la naciente burguesía también requería de una forma de representación, aunque en este caso era necesaria una técnica rápida que evitara las molestas horas de pose que exigían los artistas del pincel.” Josune Dorronsoro, *Significación histórica de la fotografía*, p. 38.

<sup>5</sup> Véase: Susan Sontag, *Sobre la fotografía* pp. 22-23.

<sup>6</sup> Robert Rosenblum y H. W. Janson, *El arte del siglo XIX*, p. 431.

del “instante” tomó relevancia en el mundo del arte; captar un momento en tiempo y espacio impulsó la fusión del oficio de la pintura con un riguroso estudio de perspectiva, iluminación o anatomía para lograr el anhelado momento que con mucha mayor facilidad y soltura lograba el arte de la fotografía.

El progresivo consumo de la imagen fotográfica incentivó el desarrollo de nuevas técnicas, más eficientes y rápidas, de mejor calidad y más económicas, impulsado por inversionistas norteamericanos y europeos que, años más tarde se convertirían en grandes industriales de la fotografía<sup>7</sup>. La producción de la fotografía se abre paso conquistando el mercado a partir de la demanda de retratos, por lo que la difusión del nuevo oficio de fotógrafo estimuló una mayor afición y la apetencia masiva del producto final.

La demanda de retratos desencadenó la carrera para lograr una imagen clara, nítida y barata, que promovió la profesionalización rápida de la práctica fotográfica. Mientras en Europa los grandes aficionados como el barón Gros o el pintor William Newton desempeñaron un papel de primer nivel en el impulso de la fotografía, al menos desde el punto de vista artístico, en Estados Unidos, donde la daguerrotipia alcanzó gran valor técnico sobre todo en el campo del retrato y entre las figuras de un gremio que muy pronto monopolizó la práctica, no se encuentra equivalente.<sup>8</sup>

Estados Unidos alzó la mano en el campo de la imagen fotográfica y rápidamente expandió la industria logrando controlar importantes sectores del mercado; sin embargo, la profesionalización de las nascentes técnicas fotográficas y mejoras de la imagen continuaron su perfeccionamiento técnico-científico en países europeos. El mercado anglosajón se destacó en otras áreas más allá de las técnicas, es decir, su

---

<sup>7</sup> Véase: Boris Kosoy, *Fotografía e historia*, pp. 21-22.

<sup>8</sup> André Gunther y Michel Poivert, *El arte de la fotografía. De los orígenes a la actualidad*, pp. 44-48.

capacidad de inventiva se centró en el acabado final y en la presentación del producto en soportes de mármol, marcos de madera o estuches, sin otorgar demasiada importancia al protagonista de la imagen. Así, pues, el retrato americano procura la expansión “[...] de la ideología democrática y en la promoción a través de ésta del ‘hombre del pueblo’.”<sup>9</sup> Mientras que en otras latitudes, se impone el retrato individual que exalta una apariencia aburguesada a través de escenarios pre fabricados y posturas acartonadas.

### **Primeras técnicas fotográficas**

Pocos años después de la creación formal de la fotografía, comienza a abrirse un pequeño abanico de posibilidades para el desarrollo de la industria fotográfica. El progreso tecnológico y el progresivo protagonismo político de la clase pudiente concurren en la creación del escenario en el que se define la utilidad industrial de la nueva técnica de reproducción de la imagen y su lucrativa representación en el mundo de los negocios. La necesidad de abarcar múltiples mercados impulsó el surgimiento de nuevas técnicas y de instrumentos para mejorar la calidad de la imagen y el extenso tiempo de exposición que se requería inicialmente para su captura.

Estos avances no surgen por accidente, sino como resultado de infinidad de experimentos químicos y de la práctica del oficio por numerosos fotógrafos profesionales y aficionados que introducen cambios, en apariencia poco significativos, pero técnicamente valiosos, como se apreció con el tiempo. En fotografía, entonces, “[...] *ningún resultado bueno se obtiene por casualidad, de aquí la importancia de acostumbrarnos a observar atentamente cuanto hacemos en el laboratorio.*”<sup>10</sup> La cámara

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>10</sup> J. Towler, *El rayo solar. Tratado teórico y práctico de fotografía*, p. 1.

lúcida, el diágrafo, fisionotrazo o la cámara periscópica quedan en el pasado y la cámara oscura toma un protagonismo relevante.

La historia comenzó con los experimentos de Joseph Nicéphore Niépce, que logra captar una imagen con la luz y una cámara oscura, y la fija sobre una placa de peltre con betún de Judea. Con esta técnica, conocida como heliografía, se obtuvo la primera fotografía de la historia.

[...] cuando en 1827 Niepce obtuvo resultados del primer experimento para fijar en forma permanente la imagen de la naturaleza con una placa de peltre emulsionada y expuesta durante nueve horas a la vista de su ventana: jamás se imaginó que a partir de ese invento, supuestamente mecánico, infinidad de discusiones se harían al respecto de la imagen fotográfica como testimonio de la realidad plasmada, manipulada o interpretada.<sup>11</sup>

La historiografía, sin embargo, “[...] ha sido generalmente mezquina con Niépce y ha dado mucha mayor relevancia al francés Louis Jacques Mandé Daguerre [...] por la capacidad que tuvo de convertir el descubrimiento en una empresa de gran difusión y rentabilidad.”<sup>12</sup>. Louis-Jacques-Mandé Daguerre en 1839 hace la revelación del primer método fotográfico, llamado daguerrotipo en honor a su nombre, y logra ser el primero en fijar las imágenes desde la cámara oscura. Aunque, tampoco era en un sentido estricto el primero. Siglos antes, la cámara oscura ya era conocida y utilizada<sup>13</sup>.

Ya en el siglo IV antes de C., Aristóteles describe la observación de un eclipse de sol a partir de este artilugio. Posteriormente, astrónomos, artistas y hombres de ciencia (al Hazem, s. XI; Roger Bacon, 1214-1294; Leonardo da Vinci, 1452-1519) describieron y utilizaron la cámara oscura para sus trabajos y observaciones. En el Renacimiento se sucedieron un conjunto

<sup>11</sup> Amalia Caputo, *Fotógrafos, una introducción*. En *Nuevo Estilo*, p. 21.

<sup>12</sup> Álvaro Cabrera y Pedro Ruiz, *Oficio de familia. La fotografía periodística venezolana en el siglo XX*. p. 50.

<sup>13</sup> Véase: Pierre-Jean Amar, *Historie de la photographie. ¿Qué sais-je?*, pp. 127

de innovaciones que comportaron mejoras ópticas, como la incorporación de lentes convergentes y el uso del diafragma para aumentar la nitidez de la imagen reflejada en su interior.<sup>14</sup>

El uso de la cámara comenzó a extenderse rápidamente y, aunque su aceptación fue indiscutible en la mayoría de las sociedades alrededor del mundo, no faltaron rechazos de las posibilidades de la fotografía como arte. La voz autorizada y vehemente de Charles Baudelaire, se expresó implacable en el Salón de 1859 contra las pretensiones artísticas de esta nueva manifestación de la modernidad.

Un Dios vengador ha atendido a los ruegos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías. Y entonces se dice: Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (eso creen, ¡los insensatos!), el arte es la fotografía. A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un solo Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos esos nuevos adoradores del sol. Se produjeron extraños horrores. Asociando y agrupando truhanes y truhanas, emperifollados como los matarifes y las lavanderas en el Carnaval, rogando a esos héroes que quisieran mantener, durante el tiempo necesario para la operación, su mueca de circunstancia, se deleitaban reproduciendo las escenas, trágicas o graciosas, de la historia antigua. Algún escritor demócrata ha debido encontrar el medio, barato, de difundir entre el pueblo el gusto por la historia y por la pintura, cometiendo así un doble sacrilegio e insultando a un tiempo a la divina pintura y el arte sublime del comediante.<sup>15</sup>

Los debates sobre el tema de la fotografía durante la Exposición de Bellas Artes en el Salón<sup>16</sup> de 1859, impulsaron de cara al público el nuevo arte que permitiría años más tarde su hermandad con la pintura, pese a la feroz crítica de Baudelaire. Mientras que un pintor como Delacroix, mostró profundo interés, ya que lograba observar la fotografía como guía y material

---

<sup>14</sup> Joan Boadas, Lluís-Esteve Casellas, M. Angels Suquet, *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*, p. 17.

<sup>15</sup> Charles Baudelaire, *Curiosités Esthétiques*, pp. 258-259.

<sup>16</sup> Exposición de arte oficial de la Academia de Bellas Artes de París, Francia, desde el siglo XVII hasta finales del XIX.

de apoyo a la hora de ejecutar sus obras, sin dejar de lado un ápice de recelo por la misma<sup>17</sup>.

La fotografía contó, sin embargo, con el apoyo de muchos artistas, interesados en darle a la imagen la sensación de realismo en su acabado final, de modo tal que empieza a reconocerse su papel dinamizador del arte de la pintura y se establece entre ambas una relación retroalimentadora:

[...] los fotógrafos se inspiran en procedimientos de la pintura, poniendo de moda la foto artística. Pero, junto a estos detalles técnicos, la fotografía se convierte en un elemento dinamizador clave del arte del siglo XIX: la pintura empieza a valorar la idea, el significado oculto, en el caso de los impresionistas, con los mecanismos de la visión.<sup>18</sup>

Por otra parte, la necesidad de representar la realidad a través de nuevas técnicas también ponía en jaque los grabados y litografías propias de la época, dando paso a un campo de novedosas técnicas que hacen posible la multiplicación de la imagen<sup>19</sup>. Ya pasada la mitad del siglo XIX, la fotografía alcanza un lugar privilegiado, y se posiciona como instrumento intermediario entre la realidad y las cada vez más amplias masas de público que se abrían a la naciente cultura visual.

La fotografía –ha escrito A. Rouillé– adquiere entonces una nueva dimensión social, orientándose hacia su vocación de convertirse en un medio de comunicación de masas. Para ello, la fotografía debió adaptarse a las exigencias del mercado. Lo que es lo mismo que decir que sus sucesivas transformaciones van a depender de las condiciones específicas de la sociedad capitalista, en trance de industrialización.<sup>20</sup>

Desde mediados del siglo XIX se va creando la necesidad de reproducir la imagen fotográfica con el objeto de ponerla al alcance de las

---

<sup>17</sup> “A pesar de todo, la relación de Delacroix con la fotografía será siempre un tanto ambivalente, mezcla de fascinación y desconfianza.” En: Laura Arias Serrano, *Las fuentes de la historia del arte en la época contemporánea*, p. 394.

<sup>18</sup> M. Freixa, *Las vanguardias del siglo XIX*. Vol. III, pp. 277-278.

<sup>19</sup> Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España*, p. 30.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 36.

masas y de crear un amplio mercado fotográfico, para satisfacer la creciente demanda de la cada vez más extensa clase burguesa, impulsó el perfeccionamiento de las técnicas, así como su fortalecimiento en el marco de la consolidación de la industria. Al margen de las controversias sobre el valor de la fotografía, se desarrollan con dinamismo cada vez mayor las técnicas y procedimientos fotográficos.

Uno de los objetivos perseguidos era aminorar costos de producción y maquinaria, así emergen el calotipo o papel a la sal, la albumina sobre vidrio, el papel a la albumina, el colodión húmedo, el ambrotipo, el ferrotipo, el cianotipo, el papel al platino o platinotipo, la gelatina DOP, entre otros.

El calotipo, conocido también como talbotipo en honor a su creador: William Henry Fox Talbot, fue patentado en Inglaterra en 1841. El mismo consistía en la impresión de la imagen al papel salado, que se caracteriza “[...] *por amplias zonas claras y oscuras, debido a la textura del papel tiene un efecto pictórico. Se reconoce usualmente por ser una imagen negativa sobre soporte de papel, con un color marrón o rojizo.*”<sup>21</sup> También utilizó potasio bicromatado para el grabado sobre soporte metálico<sup>22</sup>. A diferencia del daguerrotipo, la reproducción de la imagen es mucho más rápida, pero su calidad inferior.

La albúmina fue introducida desde 1850 en el mercado de la imagen por Claude Félix Abel Niépce de Saint-Victor y Louis Désiré Blanquart-Evrard. Ambos trabajaron sobre el mismo método: claras de huevo batidas con sal. Sin embargo, el soporte utilizado por el primero fue el vidrio o cristal como negativo y el soporte del segundo fue el papel como positivo. Una vez batidas las claras de huevo con sal, las mismas se dejaban en reposo hasta su retorno al estado líquido, añadiéndole yoduro potásico. El

---

<sup>21</sup> Paloma Castellanos, *Diccionario histórico de la fotografía*, p. 48.

<sup>22</sup> André Jammes, *William H. Fox Talbot. Inventor of the Negative-Positive Process*, p. 13.

proceso continuaba sensibilizando el soporte con nitrato de plata y ácido acético para su conservación.

[La] preparación [de la albúmina] era muy delicada y su escasa sensibilidad no permitía los retratos. A pesar de todo, las mejoras aportadas por Niépce las hicieron rivalizar con las placas daguerrianas, por su nitidez y su precio más barato.

La nitidez y mejora en los tonos era muy superior a la del negativo en papel calotipo, pero la albúmina era más delicada y la imagen desaparecía pasado un tiempo, problema que se solucionó más tarde con la introducción del colodión húmedo.<sup>23</sup>

El resultado final era una imagen usualmente de color café que aparecía una vez que se lavaba con agua y “[...] fijada con tiosulfato de soda y virada o modificada de color con cloruro de oro, que le confería mayor duración y una agradable tonalidad parda, rojiza o violácea.”<sup>24</sup> El recubrimiento de clara de huevo sellaba las fibras del papel logrando una imagen mucho más nítida, luego, los componentes químicos para lograr la impresión de la imagen o su tonalidad variaban de acuerdo a la alcalinidad de las soluciones.

El procedimiento o receta para alrededor de quinientas hojas de 9” x 12” consistía en batir la clara de quince huevos con sal a punto de turrón, esperar algunas horas hasta su retorno al estado líquido. Completado el procedimiento anterior se hacía una espera entre diez y veinte días, dependiendo del clima, para que la mezcla fermentara. Luego se interrumpía agregando ácido acético al 0,5% y se añadía cloruro de amonio para simplificar la formación de cloruro de plata al llevar la imagen al proceso de flotación en el baño de plata u oro.

La albúmina o papel albuminado utilizado principalmente para realizar copias de positivos se extendió rápidamente hasta las primeras

---

<sup>23</sup> Paloma Castellanos, *Ob. Cit.*, p. 17.

<sup>24</sup> Consejo Nacional de la Cultura. Fundación Museo Arturo Michelena. *Federico Lessmann. Retrato Espiritual del Guzmancismo*, p. 22.

décadas del siglo XX. Se caracterizó principalmente por su brillo, fácil adhesión al cartón y bajo costo, razón por la cual su protagonismo en las primeras décadas de la fotografía repercutió de manera favorable en múltiples formatos como tarjetas de visita y estereoscópicas.

Por otra parte, el escultor y fotógrafo Sir Frederick Scott Archer decidió utilizar colodión como material de recubrimiento en unas planchas de cristal en lugar de albúmina, con el fin de aglutinar los compuestos sensibles a la luz, generando con ello una nueva técnica fotográfica que poco después sustituiría al daguerrotipo y calotipo. Además, procuró la corrección de las imperfecciones causadas por las fibras del papel como negativo, para lo cual el vidrio o cristal resultó una extraordinaria alternativa.

El colodión era una solución viscosa de nitrato de celulosa en alcohol y éter. Se seca rápidamente formando una película dura e impermeable. El colodión húmedo consiste en agregar yoduro de potasio al colodión para después cubrir la placa de vidrio; luego, usando una luz tenue se sumerge la placa en una solución de nitrato de plata. Las sales de plata se combinan con las sales de yoduro de plata sensible a la luz. Se coloca en la cámara y se expone a la luz mientras la placa permanece húmeda. Se revela después en ácido pirogálico, se fija en hipo, se lava y se seca.<sup>25</sup>

El aspecto externo de la imagen solía ser color crema, amarillento o marrón y su tamaño variaba debido a que no existía un soporte estándar, pero la calidad de la imagen resultó superior, por lo cual su aceptación en el mundo de la fotografía fue muy rápida. Asimismo, uno de los más aplaudidos aportes del colodión, fue el empleo del vidrio, que permitía la elaboración de múltiples imágenes positivas impresas, toda una novedad para su época.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Gale Lynn Glynn; Corinna Rodrigo Enríquez y Arturo Rosales Ramírez, *Fotografía. Manual básico de blanco y negro*, pp. 20-21.

<sup>26</sup> Véase: Ricardo Elizondo Elizondo, *Pliegues en la membrana del tiempo. Fotografía y correspondencia en la frontera norte 1840-1870*, p. 77.

Casi de inmediato Sir Frederick Scott Archer junto a Gustave Le Gray descubrieron el ambrotipo, que no era más que el positivo del colodión. Lo patentó James Ambrose Cutting en 1854<sup>27</sup>. Con soporte de vidrio o placa de cristal, consistió en subexponer placas negativas al colodión, que montadas sobre una superficie oscura aparecen en positivo directamente desde la cámara, por lo que no permite realizar copias de la misma, logrando con ello imágenes únicas. Su aspecto era similar al daguerrotipo, sin producir el efecto espejo.

De la misma familia del colodión nace el ferrotipo, conocido también como tinotipo ó tintype, de manos de su inventor el francés Adolphe Alexandre Martin en 1856 y patentado ese mismo año por Hamilton Smith. El mismo consistía en llevar a cabo casi el mismo procedimiento del colodión, pero, a diferencia del anterior, éste se extendía sobre una placa de metal –usualmente latón o hierro- barnizada en negro por ambos lados para lograr una imagen única. Su amplia resistencia y bajo costo le otorgó un lugar importante en el novedoso mundo de la fotografía.

En el marco de la creación de nuevas técnicas fotográficas emerge el cianotipo desde 1880 cuando John Herschel sensibilizó el papel aplicando sobre el mismo una mezcla de citrato férrico amoniacal y ferricianuro de potasio. Una vez seco, el papel se expone al sol en contacto directo con el negativo para generar el proceso de ennegrecimiento; culminado dicho proceso se lava el excedente con agua para eliminar las sales no reproducidas sobre el papel. La cianotipia, llamada también *blueprint* por su característico color azul Prusia, fue utilizada no sólo para continuar la popularización del retrato o los comunes paisajes que comenzaron a emerger en el marco de la fotografía, también fue utilizada para la reproducción de planos. El tiempo de exposición para la captura de la

---

<sup>27</sup> Véase: Joan Boadas, Lluís-Esteve Casellas, M. Angels Suquet, *Ob. Cit.*, p. 37.

imagen se redujo considerablemente, pudiendo ejecutar una fotografía entre 4 hasta 30 minutos, dependiendo de la estación del año<sup>28</sup>. Además, el bajo costo de los productos para su ejecución permitió abrir las puertas para la democratización de la imagen.

Otras técnicas alternativas se muestran en mayor número desde 1880, así como también los muchos aficionados al arte de la fotografía. Los mejores procedimientos fotográficos y la adaptación de los mismos a los consumidores revolucionan el mercado. La aparición de emulsiones como el gelatinobromuro de plata, creada por Richard Leach Maddox, supuso una mejora no sólo en la técnica sino en los equipos. La misma consistía – inicialmente- en extender sobre una placa de vidrio una emulsión de bromuro de cadmio con solución de gelatina y agua para luego ser sensibilizada con nitrato de plata. Resultó tan efectiva que posteriormente se fueron aplicando exitosamente a otros soportes tales como papel, plástico rígido, plástico flexible, y poliéster<sup>29</sup>.

El gelatinobromuro de plata marcó un antes y un después en el mercado de la fotografía, pues su auge mostró una notoria diferencia en tan sólo un par de décadas.

La primera [etapa] comienza en la década de 1870 y corresponde a la proliferación de los fabricantes de placas sensibles. Con una ligera diferencia, la segunda etapa se inicia a mediados de la década de 1880 y se desarrolla sobre todo en el último decenio del siglo. Coincide con la renovación del material y de los servicios fotográficos, innovaciones basadas tanto en las características del gelatinobromuro como en las condiciones de la industrialización<sup>30</sup>.

Por su parte, el platinotipo o papel al platino cuyo procedimiento consistía en la sensibilización del papel con solución de oxalato férrico y

---

<sup>28</sup> Véase: María del Carmen Moreno Sáez, *Técnicas fotográficas, alternativas-nuevas tecnologías. Aplicaciones didácticas con cianotipia*, pp. 144-149.

<sup>29</sup> Véase: Joan Boadas, Lluís-Esteve Casellas, M. Angels Suquet, *Ob. Cit.*, p. 42.

<sup>30</sup> André Gunther y Michel Poivert, *Ob. Cit.*, p. 258.

cloro-platino potásico y su posterior exposición al sol, fue descubierta y patentada por el inglés William Willis. Una vez que los rayos solares transformaban la solución inicial en el platino metálico que forma la imagen, se utiliza una solución de ácido clorhídrico y se lava para completar el proceso final que posteriormente fue conocido como revelado<sup>31</sup>. La estabilidad del platino proporcionó una calidad superior sobre otros procedimientos fotográficos, además, su durabilidad lo popularizó dentro de los círculos sociales aristocráticos más relevantes ya que la calidad de la imagen sobre el papel le daba un toque único, fino y elegante.

Desde 1880 los avances tecnológicos en el mundo de la fotografía caminaban con gran velocidad, año tras año nuevos procedimientos nacían para superar con creces su antecesor. Sin embargo, nuevas emulsiones como el gelatinobromuro de plata supuso una verdadera revolución en el mundo de la fotografía. En este sentido, no sólo la mejora en los procedimientos sino su adaptación a los diversos tipos de consumidores y bajo costo permitieron la verdadera democratización del producto final.

La gelatina DOP<sup>32</sup> o papel al gelatinobromuro de plata, fue descubierta alrededor de 1885 por Peter Mawdsley a partir de la necesidad de generar un sistema práctico y eficiente que permitiera, además, la elaboración de negativos por revelado y positivos por impresión directa sobre papel. La emulsión del gelatinobromuro de plata sobre el papel permitió la réplica de imágenes obtenidas previamente del negativo a través del revelado químico conocido como *developing-out paper*. Una vez que el proceso de revelado culminaba, se aplica a la imagen sobre papel un baño de paro para interrumpir la acción del revelador, luego se le añade fijador y finalmente es lavada. Su aspecto mate o brillante así como su tonalidad

---

<sup>31</sup> Véase: Joan Boadas, Lluís-Esteve Casellas, M. Angels Suquet, *Ob. Cit.*, p. 44.

<sup>32</sup> Developing Out Paper

neutra deslumbró a consumidores y fabricantes, logrando fantásticos avances dentro del medio fotográfico.

[...] la aparición del gelatinobromuro de plata no sólo tuvo consecuencias en la fabricación industrial de los soportes sensibles. La cuestión del tamaño y del peso de los aparatos, que había sido secundaria mientras el fotógrafo trabajó al lado del laboratorio, se volvió, en cambio, primordial cuando éste pudo plantearse la idea de alejarse de él. Así, en las décadas de 1880 y 1890, las manufacturas de material fotográfico emprendieron la comercialización de cámaras más pequeñas y más ligeras, que lógicamente llamaron “de mano” porque podían emplearse “sin pie”. Este nuevo procedimiento estimuló, asimismo, el estudio de los soportes de emulsión que se inició a finales del siglo XIX y condujo a la progresiva sustitución del vidrio por el celuloide. [...] Así pues, la revolución del gelatinobromuro de plata provocó la transformación del dispositivo fotográfico en su totalidad y, al mismo tiempo, el cambio de toda la cadena de producción, que abandonó la lógica artesanal que prevalecía hasta entonces para adoptar métodos completamente industriales.<sup>33</sup>

Las particularidades y procesos descritos anteriormente que fueron surgiendo con el afán de mejorar no sólo los tiempos de captura, sino la calidad de la imagen y desarrollo de los equipos, cuyo tamaño y peso se simplifica, por lo que capturar una imagen sin la necesidad de un trípode estimuló aún más el mercado de la fotografía. En este sentido, su evolución, incluyendo los equipos, ha sido constante, la incorporación de elementos que simplifican y mejoran su calidad nos ha llevado de lo complejo a lo simple. Es posible, así, fotografiar con celeridad y nitidez el objeto con el fin de configurar una realidad que, desde sus inicios, dejó perplejos a aquellos que no imaginaron la posibilidad de inmortalizar de manera instantánea un momento.

### **Pioneros de la fotografía**

La acción de fijar una imagen sobre una superficie, además de ser uno de los inventos tecnológicos de mayor impacto social del siglo XIX, abrió

---

<sup>33</sup> André Gunther y Michel Poivert, *Ob. Cit.*, p. 258.

un campo de trabajo complejo. Destacar en el arte de la fotografía significaba un esfuerzo intelectual, técnico y económico importante que hacía del oficio de fotógrafo un trabajo con muchos desafíos. No obstante, la posibilidad de plasmar sobre una superficie la “realidad” casi de manera inmediata despertó inquietudes en gran parte de la sociedad europea y de Estados Unidos. Aunado a ello, el crecimiento socioeconómico de la clase media y la amplia capacidad de consumo convirtió a la fotografía en una necesidad.

Es por ello que estudiar no sólo las técnicas fotográficas sino a los pioneros de la fotografía resulta de suma importancia, pues nos da luces para entender a la sociedad pujante del siglo XIX y su interés por los novedosos avances tecnológicos que permitieron el crecimiento paulatino de diversas clases sociales principalmente en Europa y Estados Unidos.

En este sentido, Joseph Nicéphore Niépce, Louis-Jacques-Mandé Daguerre, William Henry Fox Talbot, Julia Margaret Cameron, Mathew B. Brady ó Gaspard-Félix Tournachon (Nadar), sólo por mencionar unos pocos, fueron pilares fundamentales en el mundo de la fotografía y su evolución, así como también del desarrollo de novedosos planteamientos que evidenciaban la creciente evolución urbana y *modus vivendi* de la sociedad del momento.

Joseph Nicéphore Niépce, litógrafo francés nacido en Borgoña en marzo de 1765, fue uno de los más grandes impulsores de la fotografía en el mundo. Aunque falleció en el año 1833, apenas pocos años antes del nacimiento de la fotografía, se ocupó junto a Daguerre de llevar a cabo con éxito el primer procedimiento fotográfico conocido como daguerrotipo. Sin embargo, actualmente se conserva en *The University of Texas at Austin*,

una heliografía<sup>34</sup> titulada: *View from the Window at Le Gras*, cuya autoría es atribuida al mismo Niépce entre 1826 y 1827<sup>35</sup>, que en su afán por mejorar el procedimiento de la litografía experimentó con la cámara oscura y una mezcla de betún de Judea disuelto en aceite de espliego extendido sobre papel, placas de vidrio y metal, logrando después de más de ocho horas de exposición a la luz, la mencionada imagen.



Imagen 1. Joseph Nicéphore Niépce, *View from the Window at Le Gras*, 1826-1827.  
*The University of Texas at Austin*

Su inquietud por lograr imágenes fijas años más tarde lo vincula con Louis-Jacques-Mandé Daguerre, con quien posteriormente se asocia desde 1829 para avanzar más rápidamente al desarrollo y comercialización de la hoy llamada fotografía. La sociedad Niépce-Daguerre, compleja para muchos, desencadena polémicas frente al mundo científico, escépticos sobre la posibilidad de lograr la fijación de la imagen una vez revelada sobre

---

<sup>34</sup> Heliografía o dibujos de sol. Véase: Michael Langford, *Tratado de fotografía*, p.p. 172-173.

<sup>35</sup> Véase: <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/firstphotograph/> [13/07/2015].

algún soporte. Sin embargo, tras el sacrificio de la heliografía para darle paso a nuevos experimentos, se logran los primeros acercamientos al futuro éxito del invento: Daguerrotipo. Pese a la muerte de Niépce en 1833, su hijo Isidore Niépce, no resulta ajeno a los avances de Daguerre, pues las repercusiones económicas del arduo trabajo de su padre estaban en puertas. Así pues, sucede a su padre en la sociedad y publica en 1841 un libro titulado: *Historia del descubrimiento impropriadamente llamado daguerrotipo*, donde resalta la importancia de los trabajos de su padre en la invención de la fotografía y su exclusión frente al mundo científico, ya que Daguerre se había atribuido frente a la Academia de las Ciencias en París todos los créditos de su invención y Niépce quedó fuera del reconocimiento público durante un largo período.

Sin embargo, no debemos dejar de lado las potencialidades científicas, artísticas, sociales y culturales que se abrían a partir del daguerrotipo, razón por la cual François Arago, “[...] una de las más eximias autoridades científicas francesas”<sup>36</sup>, decide otorgar el apoyo necesario para difundir tan maravillosa novedad para la naciente industria de la imagen, logrando con ello su continuidad y divulgación. Es así como desde el 6 de enero de 1839 es publicado en la *Gazette de France* un artículo que narra las buenas nuevas sobre el descubrimiento de Daguerre y sus prácticas con la cámara oscura, en el que concluyen que aunque Niépce fue el precursor de la idea, Daguerre tuvo que trabajar unos diez años más para pulir el procedimiento<sup>37</sup>.

Louis-Jacques-Mandé Daguerre, nacido en el Valle de Oise, Francia, en 1787, aunque inicialmente pasa a la historia por inventar el diorama<sup>38</sup>, es

<sup>36</sup> André Gunther y Michel Poivert, *Ob. Cit.*, p. 15.

<sup>37</sup> Véase: Aaron Scharf, *Pioneers of Photography*, p. 41.

<sup>38</sup> “Panorama en que los lienzos que mira el espectador son transparentes y pintados por las dos caras. Haciendo que la luz ilumine unas veces solo por delante y otras por detrás, se consigue ver en un mismo sitio dos cosas distintas.” Véase: Diorama, Diccionario de la Real Academia Española.

reconocido posteriormente por la divulgación de la fotografía una vez que su invento del daguerrotipo sale a luz pública tras el reconocimiento de la Academia de las Ciencias de París en 1839. Es así como se anuncia al mundo el nuevo descubrimiento: el daguerrotipo<sup>39</sup>, convirtiendo a Daguerre prácticamente en una figura de renombre mundial, cuya innovación, autenticidad y fiabilidad le otorgaron el reconocimiento de la gente.

En este sentido, la imagen ya era palpable, el *Boulevard du Temple*<sup>40</sup>, la famosa vista matutina del boulevard parisino, tomada en 1838, es considerada la primera fotografía en la que aparece una persona y, aunque salta a la vista cierta incapacidad en la técnica fotográfica para dejar el registro de los movimientos humanos por causa del largo tiempo de exposición de la imagen al momento de ser capturada, Daguerre logra meses después reducir los tiempos de captura y mejorar los procedimientos químicos que harían más sencillo el acceso a la fotografía.



Imagen 2. Louis Daguerre, Vista del Boulevard du Temple a las 8 de la mañana, 1839. Daguerrotipo, Múnich, Fotomuseum Müncher Stadtmuseum.

<sup>39</sup> “El daguerrotipo se convierte entonces en un asunto público del que se apropia la prensa, al tiempo que presenta a este [Daguerre] como el inventor de la fotografía.” Véase: André Gunther y Michel Poivert, *Ob. Cit.*, p. 16.

<sup>40</sup> La fotografía original fue conservada por el Museo Nacional de Múnich, sin embargo, la misma fue destruida durante la Segunda Guerra Mundial.

A pesar de los impases y malos entendidos entre Daguerre y el heredero de Niépce, la industria de la imagen sale adelante, el apoyo de la Academia socializa el invento dándole a Daguerre credibilidad y prestigio, necesario para el reconocimiento público.

Ya para 1840-1842, William Henry Fox Talbot, reconocido fotógrafo, matemático, botánico, inventor, arqueólogo, filósofo y político de origen británico, nacido en Dorset –suroeste de Inglaterra- en 1800, es reconocido como uno de los pioneros de la fotografía al patentar el calotipo, o talbotipo. Se destacó, además, por inventar el primer proceso fotográfico para fijar negativo positivo sobre papel y por lograr reducir los tiempos de exposición durante la captura de la imagen.

En este sentido, Talbot deja sentado en su cuaderno de anotaciones el registro en 1840 de su experimento tras la mezcla de ácido gálico con una solución de nitrato de plata y ácido acético como un sensibilizador, logrando refinar mucho más su técnica y dando una nueva señal en la historia de un nuevo procedimiento fotográfico. Sin embargo, sus experimentos no siempre fueron reconocidos de manera inmediata y fue objeto de muchas críticas, pero, tras la publicación para todo público del libro titulado: *The pencil of Nature* en 1844, se revela el primer proceso fotográfico de negativo-positivo de Fox Talbot, al tiempo que además de distinguir el nuevo arte de la fotografía, se señala la debilidad de sus imágenes hechas con la cámara obscura y cámara lúcida. No obstante, ello no opacó la belleza irresistible en el prisma sobre el cristal opalino o en el papel donde registró sus imágenes<sup>41</sup>.

La innovadora técnica de Talbot permitió más adelante la multiplicación y democratización de la imagen fotográfica. *“Fue el negativo de papel el que propició el definitivo desarrollo de la fotografía al potenciar el*

---

<sup>41</sup> Véase: Aaron Scharf, *Ob. Cit*, pp. 15-29.

*nacimiento de una incipiente industria de comercialización y vulgarización de las tomas realizadas por los pioneros.”*<sup>42</sup> La utilización del papel, entonces, permitió a Talbot crear un sistema para la multiplicación de imágenes idénticas gracias al negativo y, aunque Daguerre seguía llevando desde Francia la batuta por la estética de las imágenes, Talbot por su parte seguía ganado aceptación tanto en Inglaterra como Europa por la reproducción de la fotografía.



Imagen 3. Primeros calotipos ó talbotipos. Lacock Abbey, impresión de positivo, circa 1842.

---

<sup>42</sup> Publio López Mondéjar, *Ob. Cit.*, p. 30.



Imagen 4. Primeros calotipos ó talbotipos. Lacock Abbey, impresión de positivo, julio de 1842.

En el mundo, la fotografía constantemente daba de qué hablar y la competitividad entre científicos y aficionados al arte de la imagen se hacía cada vez más grande. El desarrollo sin pausa de técnicas novedosas y sus aplicaciones protagonizaban el campo de la naciente fotografía, pero desde mediados del XIX la perspectiva de su crecimiento como manifestación artística “[...] *saca a la luz múltiples estrategias, que consisten en desplazar las convenciones y los modelos del medio artístico para adaptarlos a las imposiciones técnicas a las que se enfrentaban los fotógrafos.*”<sup>43</sup> El acercamiento entre la fotografía, que mantiene su propio perfil independiente, y las bellas artes, crea una nueva corriente que encontraría interés y respeto en el mundo académico.

A finales de 1850, en Inglaterra la autenticación de la fotografía artística abre un debate sobre la misma como una categoría o una cualidad.

---

<sup>43</sup> André Gunther y Michel Poivert, *Ob. Cit.*, p. 180.

*“Esta constitución de un arte fotográfico va acompañada [...] de la creación de un medio específico en el que se cruzan y a veces conviven pintores, profesionales establecidos y aficionados expertos.”*<sup>44</sup> Con otro carisma, artistas y fotógrafos, o artistas de la fotografía, comenzaron a simular en sus imágenes pinturas, esculturas, y otras obras de arte en un movimiento plural que compagina diversas áreas, desde lo estético a lo tradicional, o de la academia a la práctica meramente artística. Nace así el pictorialismo, una práctica artística que busca reflejar a través de una nueva corriente de la fotografía la estética de una época que construye sus propias referencias y valores, inspirados en diversos movimientos artísticos para ser plasmados mediante la fotografía.

La fotógrafa inglesa nacida en Calcuta, Julia Margaret Cameron (1815-1879), desde mediados de 1860 abre un nuevo enfoque en el mundo de la fotografía, fusionando el arte y la técnica. Considerada como precursora del pictorialismo, dedicó buena parte de su trabajo al retrato artístico y a la representación de situaciones alegóricas, siempre con el aval de su buena posición económica que le permitió avanzar y posicionarse rápidamente dentro de los mejores del retrato. Así, la fotografía artística encanta a la aristocracia victoriana, por lo que recrear obras maestras de la historia del arte o la pasión de una pantomima refinada se convirtió en un placer mundano<sup>45</sup>. La falta de nitidez que definía sus fotografías fue catalogada como su sello artístico, ya que su aspecto le proporcionaba a cada imagen un carácter poético, propio del pictorialismo que marcó su época.

La aplicación de principios artísticos en cada retrato de Julia Margaret Cameron implicó su reconocimiento frente al mundo académico, al ser elegida en 1863 como miembro de la Sociedad Fotográfica de Londres y Escocia y reconocida frente a los mejores del mundo. Asimismo, la construcción de la estética de cada imagen lograda se impuso en los

---

<sup>44</sup> *Ídem*.

<sup>45</sup> Véase: *Ibidem*, p. 182.

espacios del arte fotográfico victoriano, aunque ello implicaba su rápida expansión alrededor del mundo debido a la ausencia de escuela para la formación del naciente arte.

Hacer de la fotografía una obra de arte despertó en Julia Margaret Cameron sus más primitivos instintos. Dejó ver la importancia del ingenio y el detalle sobre la imagen para lograr trabajos excepcionales y así fue



reconocida por su contribución en la *Photographic Society's Exhibition* en 1864, en significativos diarios como *Photographic News*, *Illustrated London News*, o exposiciones en *Colnaghi's of London*, entre otros<sup>46</sup>.

Imagen 5. Julia Margaret Cameron, *La Sagrada Familia*, 1867.  
Bradford, National Media Museum

---

<sup>46</sup> Véase: Aaron Scharf, *Ob. Cit*, pp. 79-81.

Por su parte, Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), mejor conocido como Nadar, fue considerado como el primer fotógrafo que entró en el medio del arte y que a futuro le permitió ser reconocido como algo más que un fotógrafo. Estudió medicina; también fue caricaturista, crítico periodista y novelista de obras como *La Robe Déjanire*, de 1845<sup>47</sup>.



Imagen 6.  
Nadar, circa 1865.

La utilización de la luz en sus retratos, así como la gesticulación de sus protagonistas le imprimió a su trabajo altas notas de realismo. Así, el editor y crítico francés Ernest Lacan, se refirió al trabajo de Nadar como de gran cualidades artísticas, al punto de llegar a compararlos con las obras del

---

<sup>47</sup> James H. Rubin, *Nadar* 55, p. 3.

reconocido pintor Rembrandt<sup>48</sup>. Sin embargo, no sólo la luz caracterizó el trabajo fotográfico de Nadar, su audacia también lo impulsó hacia el reconocimiento mundial. Y es que atreverse a subir a un globo aerostático con una cámara fotográfica en mano fue una gran hazaña. Después de cuatro intentos fallidos, Nadar logró en 1858 tomar la primera fotografía aérea en Petit-Bicêtre, en las afueras de París. Apenas un año después, Napoleón III le ofrecería cincuenta mil francos a cambio de tomar fotografías aéreas en la guerra contra Italia<sup>49</sup>, pero Nadar la rechazó.

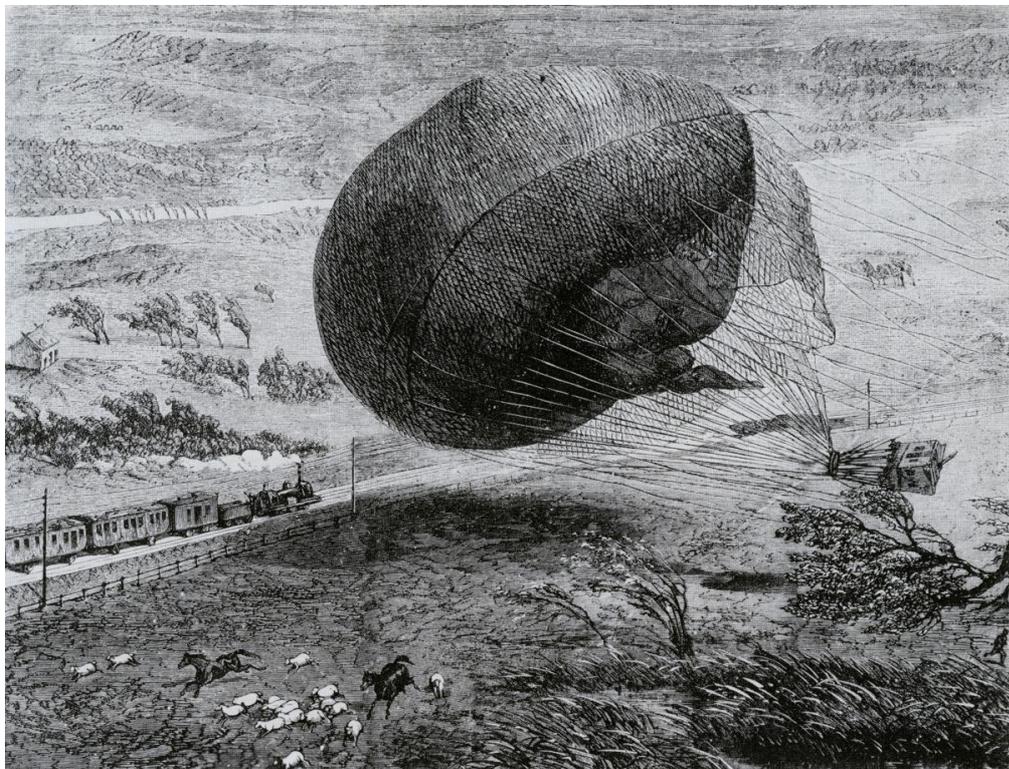


Imagen 7. *Le Géant in Hanover*, 19 de octubre de 1863.

---

<sup>48</sup> “The pictures greatly resembled what are today called ‘portraits à la Rembrandt’”. En: María Morris Hamburg, Françoise Heilbrun, Philippe Nèagu, *Nadar*, p. 36,

<sup>49</sup> [...] in 1859, Napoleón III offered him 50.000 francs to take aerial photographs in the war against Italy (as a rabid anti-imperialist, he declined). En: Nigel Gosling, *Nadar*, p. 18.



Imagen 8. El *Neptune* en la Place Saint Pierre, 1870.



Imagen 9. Litografía de Daumier. *Nadar raising Photography to the level of Art.*

Su trabajo rápidamente fue reconocido e importantes personajes de la época posaron delante del lente de su cámara, así el escritor y poeta Julio Verne; el crítico de arte y poeta, y crítico áspero de la fotografía, Charles Pierre Baudelaire; el compositor de ópera Giuseppe Verdi; el pintor Eugène Delacroix; el novelista Alejandro Dumas; el dramaturgo, poeta y novelista Víctor Hugo; la actriz Sarah Bernhardt, sólo por nombrar algunos, utilizaron el estudio de Nadar para ser retratados por un maestro y artista de la imagen que poco tardó en immortalizar sus retratos. Así, Nadar no sólo innovó en el mundo de la fotografía, también su reconocimiento público fue de suma importancia para la historia, por ello, no es difícil estudiar su trabajo pues es uno de los grandes.

Por otra parte, el aporte del fotógrafo estadounidense Mathew B. Brady [New York, circa 1822- New York, 1896], es también significativo para nuestro estudio. Aunque la tendencia de la daguerrotipia en Estados Unidos se inclinaba dentro del campo del retrato para las élites, pronto su práctica se desvanecería con la apertura de grandes estudios fotográficos en las ciudades más importantes, permitiendo la diversificación de las técnicas y prácticas de la imagen. Es por ello que Mathew Brady pese a darse a conocer en Nueva York como retratista, volcó su trabajo en una disciplina más amplia, considerándose explícitamente como un historiador a través de la fotografía. En su lente posaron personajes relevantes para la historia como Abraham Lincoln, pero también registró hechos que marcaron la historia de una época como la Guerra Civil estadounidense, cuyas incidencias, plasmadas con su cámara, constituyen la primera crónica visual de una guerra en desarrollo.

La fotografía como documento nace sin la intención de desplazar al discurso, más bien se propone como el complemento de esa historia narrada que resalta la importancia de la imagen como registro vivo para su documentación. Sin embargo, no pocas veces el valor de la imagen no se limita a complementar o ilustrar la narración, sino que crea formas de

conocimiento y comprensión de los hechos que pueden resultar tanto o más eficaces que la palabra.

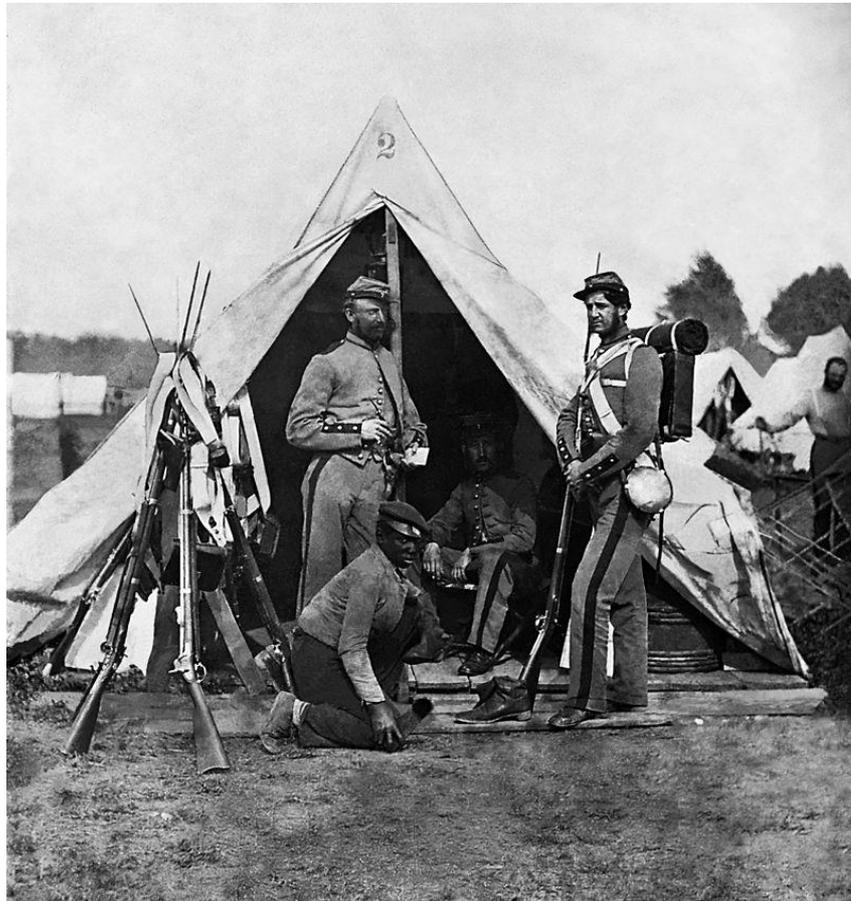


Imagen 10. Mathew Brady, *7<sup>th</sup> Infantry*, New York, circa 1860-1865. U.S. National Archives and Records Administration.

Hemos visto como la evolución de las técnicas y sus pioneros le han permitido a la imagen manifestarse en diversos ámbitos dentro del campo sociocultural, integrándose a la dinámica de su tiempo sin renunciar la construcción de sí misma. El valor de la imagen como respuesta o testimonio de un hecho, deja sin embargo al otro el poder de su interpretación.

[...] la fotografía trató de plasmar la realidad, pero en concreto, lo que hizo fue detenerla en momentos-tiempos, únicos e irrepetibles, conservables para el futuro. Fracciones de vida de cualquier sujeto u objeto existente captadas a través de ese mágico objeto: la cámara. Intermediaria entre el ojo y el sujeto, entre lo real y la ficción creada por nuestra manera de traducir al mundo. Sistema perceptivo distinto al humano que nos proporciona una nueva visión, un nuevo acercamiento, quizá manipulado, distorsionado, personalizado, informativo, poético, simbólico. Pocos medios ofrecen tanta versatilidad, su relación con episodios de la vida la convierte en testimonio evidente y sus posibilidades de manipulación técnica la hacen transformarse en invento, en metáfora, en esencia de las cosas o en estética pura.<sup>50</sup>

La imposición de un laboratorio permanente donde técnicos y artistas se mezclaron, le dio a la fotografía el valor progresista que respondió y responde a nuevos estilos en el que persistentemente se desarrollan la lógica de la descripción y la interpretación de la imagen en sus diversos escenarios, dándole valor al testimonio visual.

Consideramos entonces de gran importancia aquellos espacios desde el nacimiento de la fotografía hasta los primeros pasos de su evolución desde la técnica, arte y cultura, con el fin de establecer un diálogo que en sus comienzos muchos consideraron improbable, pero que permitió la inclusión de condiciones donde la sociedad, el arte y la estética han logrado convivir, comunicarse y complementarse.

---

<sup>50</sup> Amalia Caputo, *Fotógrafos, una introducción*. En *Nuevo Estilo*, p. 21.

## CAPITULO II

El siglo XIX venezolano está marcado por múltiples hechos de interés histórico, social, político, económico o cultural relacionados con el proyecto de construcción de las estructuras nacionales y la adopción de prototipos de la modernidad industrial. El fin de las guerras de independencia no fue seguido por un proceso político ordenado en condiciones de completa paz, pero aun en ese débil contexto hubo iniciativas que daban cuenta del interés en preparar al país para los cambios propuestos, la introducción y difusión de la fotografía es muestra de ello. La segunda mitad del siglo se presta para el estudio de su impacto en una sociedad que se abre modestamente al goce de la cultura y conocimiento de las novedades de la era industrial.

Venezuela se reinventa en esa época, para construir una sociedad que se abre hacia los necesarios procesos de cambio desde lo económico, político y social. Los pioneros de la fotografía en nuestro país ocupan un espacio fundamental en ese proceso evolutivo de la ciencia, como testimonio tangible de la realidad.

En el capítulo que nos ocupa, indagaremos sobre los inicios de la fotografía y su desarrollo impulsado en sus inicios por viajeros extranjeros, autores de los primeros registros visuales de Caracas y de sus protagonistas. Así mismo, estudiaremos esta nueva técnica de reproducción de imágenes a través de los pioneros de la fotografía, tanto extranjeros como venezolanos, que dejaron imágenes que retratan personajes de la época, así como los cambios cada vez más visibles del paisaje urbano en los tiempos del Ilustre Americano. Tanto las primeras, muy contadas, muestras fotográficas de mediados del siglo como las de los

tiempos presuntuosos del guzmancismo, constituyen una fuente histórica invaluable para el estudio del siglo XIX venezolano<sup>51</sup>.

### **Fotógrafos y fotografías en Venezuela**

La noticia de la difusión del primer método efectivo de captación y fijación de imágenes, el daguerrotipo, se conoció a través de la prensa venezolana apenas meses después de su invención en 1839. Así publicaba *El Correo de Caracas* la noticia recién llegada de Europa a través de *Blackwood Edinburgh Magazine*, de marzo de 1839.

Acaba de hacerse un hermosísimo e importante descubrimiento que puede llamarse el dibujo foto-génico o hecho por la pura impresión de la luz sin auxilio de la mano del hombre. [...] El gran descubrimiento, pues, consiste en recibir estas representaciones en un papel preparado con aquella sustancia capaz de conservar las impresiones y retener los admirables dibujos retratados por la misma luz del sol, de manera que queden fijos y no se desvanezcan por nuevas impresiones que reciba. [...] Basta para esto poner el papel así preparado en la cámara oscura al frente del edificio u objeto que quiera retratarse, y al cabo de diez minutos en Francia o Inglaterra, y quizás al cabo de uno o dos en un sol como el de Venezuela se halla permanentemente dibujado con exactitud y delicadeza verdaderamente maravilloso el objeto cuya imagen se recibiría. [...] Se dice también que M. Daguerre ha descubierto nuevas propiedades en la luz y que lleva adelante en sus investigaciones.<sup>52</sup>

Venezuela se une entonces al júbilo mundial por un descubrimiento que revolucionó la comunicación gráfica y tuvo desde sus inicios un enorme impacto en la sociedad, al punto de convertirse, al cabo de unas décadas, en una nueva necesidad social. Su rápida aceptación fue importante como estímulo en su evolución técnica y en la difusión mundial de las imágenes

---

<sup>51</sup> Véase: José Ángel Rodríguez, *Viajeros alemanes a Venezuela en el siglo XIX*. En: Akademos, número 2, p. 89.

<sup>52</sup> En: *El Correo de Caracas*, 30 de julio de 1839.

que resultaban del empleo creciente del nuevo procedimiento cada vez más eficaz.

El interés que despertó el *boom* de la imagen en el mundo, también sedujo a gran parte de la población en Venezuela, sobre todo entre las familias pudientes, en las que el retrato constituía a todas luces un signo de estatus social y la fotografía permitía casi de manera expedita complacer esa aspiración, pues sus bondades permitían la inmortalidad de su estampa a través de la imagen fotográfica.

Así es que el retrato se convierte en el primer tema explorado en la evolución de la fotografía, hombres, mujeres, familias enteras inmortalizadas sin que el aparataje o alto costo limitasen su gusto. El acceso al retrato fotográfico estaba reservado a las élites que lo empleaban cada vez más como símbolo reconocido de jerarquía social, en una Venezuela anhelante de luces, poder y modernidad. La fotografía pasa a ser un lucrativo oficio y su aceptación prueba la necesidad de la sociedad de conservar momentos en el tiempo.

También el medio gráfico se abrió a la imagen fotográfica. El afán de artistas y editores por adornar las publicaciones periódicas con ilustraciones se apoyó en ella para imprimirle mayor veracidad a lo escrito y para situar al lector en el lugar de los acontecimientos o conocer a las personalidades más destacadas de la sociedad<sup>53</sup>.

El daguerrotipo<sup>54</sup>, pasó a ser una forma de demostrar la capacidad económica, aun en medio de la crisis de la economía venezolana golpeada

---

<sup>53</sup> Véase: Josune Dorronsoro, *Significación histórica... Ob. Cit.*, p. 64.

<sup>54</sup> "El proceso del daguerrotipo pareció al comienzo excesivamente complicado, y el gobierno francés ordenó a Daguerre que hiciera demostraciones en público. [...] Ocasionalmente se utilizaron placas gigantescas o de doble tamaño, pero rara vez fueron estandarizadas. Los primeros daguerrotipos eran principalmente de temas de arquitectura, ya que el tiempo de exposición, dentro de la técnica de Daguerre, era tan prolongado que no se podía tomar a personas. [...] [Una vez que] el proceso se hiciera público –la revista 'Le Lithographe' publicó una litografía hecha sobre un daguerrotipo, con la catedral de Notre-Dame en París. Aun siendo tosca, la copia indica un uso importante del Nuevo

por la guerra de independencia y por las condiciones políticas y económicas inestables del siglo XIX.

Los graves problemas comunicacionales, las frecuentes epidemias por la falta de aplicación de medidas sanitarias mínimas, la escasa tradición científica, experimental o educativa conjuntamente con los severos problemas socioeconómicos, impidieron que la fotografía en Venezuela tuviera mayor difusión, por lo que su comercialización a cargo de artistas venidos de fuera, permitió que sólo la burguesía pudiese tener acceso a ella.

El afán de las familias principales de mostrar la evolución con su tiempo, la moda, las indumentarias, los ornamentos, en fin, el linaje que exhibe la calidad del individuo más allá de un evento social, sólo se revela delante del lente. La fotografía es fiel testimonio de esas pretensiones al facilitar “[...]el lucimiento de una nueva figura de la historia, el individuo, el hombre distinto de los otros que quiere mostrar, aparte de su linaje, la eminencia de sus prendas personales.”<sup>55</sup>

Ya avanzado el siglo XIX, la sociedad en general se incorpora poco a poco como tema de interés para la fotografía. Artistas como Antonio Damirón, Francisco Goñis, Pál Rosti, José Vicente González, Próspero Rey, J. T. Castillo, los hermanos Celestino y Gerónimo Martínez, José Antonio Salas, Martín Tovar y Tovar, Manrique, Federico Carlos Lessmann, sólo por mencionar algunos, democratizaron la imagen social a través de la fotografía debido a la mayor capacidad técnica y el incremento de

---

*invento: era un sustituto del dibujo natural. Las copias de daguerrotipos confeccionados en Europa, en el Medio Oriente y en América, [...] fueron afanosamente conseguidos y luego transferidos a placas de cobre, mediante el proceso de aguatina. Se agregaron figuras y tráfico urbano imaginativamente dibujado en el estilo romántico, por un intento de agradar al público, que deploraba el aspecto despoblado de los primeros daguerrotipos.”* Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, p. 27.

<sup>55</sup> Elías Pino Iturrieta, *El decoro y el arrabal. Aproximación a nuestras ciudades entrañables*. En AAVV, *Sueños e imágenes de la modernidad. América Latina 1870-1930*, p. 10.

fotógrafos y fotografiados. También respondía esa ampliación social de la fotografía a la mayor capacidad de consumo y al abaratamiento de los equipos conforme a su evolución, por lo que el acceso a ese arte, poco a poco se hizo más noble para gran parte de la sociedad venezolana.

### **La introducción de la fotografía y los primeros fotógrafos**

Para entender la penetración de la fotografía en Venezuela es necesario realizar un recorrido sobre aquellos fotógrafos que se dieron a la tarea no sólo de hacer retratos como servicio cotidiano o principal fuente de ingresos, sino también de desarrollar un oficio que permitía transmitir la veracidad de la imagen, pese a sus precarios inicios. Proponemos resaltar y rescatar el trabajo de algunos fotógrafos, el estudio de sus imágenes y sus técnicas, que nos dan luces para estudiar su establecimiento en el país. De esta manera, la fotografía contribuye también al estudio de temas vinculados al desarrollo social y urbano de nuestra sociedad. Esta perspectiva incluye la mirada de los viajeros que emplearon la fotografía como evidencia de sus andanzas y registro de todo cuanto vieron por estas tierras.

La fotografía cambia radicalmente el acervo de las descripciones del paisaje venezolano. Desde que en 1498 Cristóbal Colón, impresionado por su espléndida naturaleza, la llamara *tierra de gracia*, no han sido pocos los testimonios de impresiones similares, como lo destaca el geógrafo Pablo Vila: “*El Almirante [Colón], al apuntar aquella gracia y este valor, nos ofrece la primicia de las bellezas y riquezas de la Patria de Bolívar; y nos sugiere la idea de comentar alguna de las gracias de la Tierra Venezolana [...]*”<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Pablo Vila, *Visiones geohistóricas de Venezuela*, p. 21.

Los viajeros, tanto en la colonia como en la república, se dieron a la tarea de documentar su paso por el territorio, logrando con ello los más significativos testimonios que no sólo presentan la descripción física de sus paisajes, sino que narran el acontecer social, político y cultural. Juan de Castellanos, Girolamo Benzoni, José de Oviedo y Baños, Alejandro de Humboldt, Agostino Codazzi, entre otros, forman parte de las páginas que con detalle cuentan sus impresiones de todo cuanto vieron y vivieron durante su estancia en territorio lleno de gracia.

Con la fotografía aparece un recurso no sólo novedoso sino único a la hora de describir las experiencias visuales de visitantes y de residentes en tanto que no se deja a la imaginación la narrativa de lo observado, ya es posible compartir a través de la imagen lo que corresponde a la realidad. El recurso de la fotografía se convierte desde sus inicios en un documento indispensable para recuperar esa realidad que no sólo describen las letras, la imagen fotográfica es, pues, un testimonio cultural y de creación.

Toda fotografía es un testimonio según un filtro cultural, al mismo tiempo que es una creación a partir de un visible fotográfico. Toda fotografía representa el testimonio de una creación. Por otro lado, ella representará siempre la creación de un testimonio.<sup>57</sup>

En este sentido, el trabajo de los fotógrafos definió lo que hoy día apreciamos como real, ya que nos muestran los escenarios de hechos en nuestra sociedad, en respuesta a la constante necesidad de corroborar la realidad<sup>58</sup>. Venezuela se esforzó por responder, a su ritmo, a las demandas de una representación más efectiva de la realidad que surgían en gran parte del mundo, enfocando su atención sobre aquellos elementos que hoy consideramos indispensables para estudiar la historia de la fotografía en el país.

---

<sup>57</sup> Boris Kossoy, *Ob. Cit.* p. 42.

<sup>58</sup> Véase: *Fotografía Urbana Venezolana 1850-2009*, p. 14.

Casi a las puertas de la segunda mitad del siglo XIX, nacionales y extranjeros se dieron a la tarea de recorrer las calles de Caracas ofreciendo los servicios de aquél aparatoso objeto que hacía, tras largas horas de espera, la gracia de reproducir la imagen. El objeto, el espectador y el producto sedujeron el antojo de las élites que poco tardaron en gastar fortunas por tener el tan anhelado retrato.

Los estudios de los primeros fotógrafos siempre estaban repletos de gente poderosa o famosa que deseaba pasar a la posteridad y así ocurrió en Caracas apenas empezaron a llegar a nuestro país los precursores de ese arte.<sup>59</sup>

La sociedad del siglo XIX se presta para recibir a aquellos viajeros que por interés o necesidad llegaron a Venezuela con el fin común de conocer nuevas fronteras, descubrir nuevos parajes o valiosos recursos, o construir un patrimonio. Entre tantos, un número significativo de profesionales o curiosos de la fotografía, se encargaron de indagar sobre este particular método, que sin duda revolucionó el acontecer mundial.

Entre los primeros nombres, figuraba Antonio Damirón Perayón, nacido en Macón, Francia en 1794, hijo de David Damirón y Claudia Perayón. Llega a Venezuela en el año 1827; apenas dos años después contrae sus primeras nupcias en la ciudad de Caracas con la también francesa Rosa Pallom con quien tiene tres hijos y se dedica al oficio de litógrafo<sup>60</sup>. Asociado con Valentín Espinal, ejerció el arte de la imprenta y litografía hasta 1840 para luego asociarse con Dupuy y fundar una librería. Sin embargo, el interés de Damirón va mucho más allá; apenas al escuchar la noticia sobre la invención de la fotografía parte a Francia para instruirse sobre el nuevo arte y adquirir los equipos necesarios para su puesta en práctica. Poco antes de embarcarse de regreso a Venezuela, se toma su

---

<sup>59</sup> Carlos Eduardo Misle, *Venezuela siglo XIX en fotografía*. p. 11.

<sup>60</sup> Véase: Manuel Barroso, *Historia documentada de la fotografía en Venezuela*. p. 21.

propio daguerrotipo y constata a través de los resultados su dominio de la técnica.

Damirón embala sus equipos fotográficos y regresa con la firme ilusión de ejercer el oficio de fotógrafo, al tiempo que el periódico *El Venezolano* anuncia con emoción en fecha 7 de diciembre de 1840 que:

El Sr. Antonio Damiron, antiguo convecino nuestro, bien y ventajosamente conocido en el país, acaba de llegar de Francia, tierra de su nacimiento, que ha tenido el placer de visitar. Hombre ilustrado y amante de los progresos, no quiso venirse sin traernos alguna muestra de los adelantos de las ciencias y de las artes, en aquella capital de la cultura de continente europeo.

El se dedicó a aprender los procederes del sistema inventado por Daguer en estos los últimos días, para representar los objetos por la acción de la luz de la imagen absolutamente perfecta. Después de haberlo aprendido el Sr. Damiron quiso ensayarse en su propio retrato y dispuestas las cosas de modo conveniente, se sentó a que lo retratara la luz, lo cual resultó en menos de 10 minutos, con tal exactitud que excede a todo lo que puede imaginarse el que no haya visto un retrato hecho por medio de ese arte. El Sr. Damiron lo ha traído y muchas personas lo han visto, sin cansarse de admirar su semejanza [...]

Imposible hubiera sido para un hombre tan amante del país y todo progreso, como lo es el Sr. Damiron, volver a Caracas sin traer consigo todo el aparato necesario del sistema de Daguer, para sacar vistas, retratos y la imagen de cualquier objeto y tenemos el gusto de anunciar que está dispuesto a ejercer este arte nuevo, luego que descansa de las fatigas de su viaje<sup>61</sup>.

La noticia llenó de dicha a los caraqueños, pues no sólo contaban con la noticia de la invención de la fotografía, también llegaba con Damirón la oportunidad de verla y tenerla. Sin embargo, durante el primer mes de 1841 Antonio Damirón publica durante varios días un anuncio que acabó con la ilusión de lograr con prontitud los primeros retratos en la ciudad.

#### PERDIDA<sup>62</sup>

Al abrirse varios bultos que acababa de recibir hoy cerca de un mes el que suscribe, se le desapareció un cajoncito de madera amarilla que puede tener como un pie cuadrado de dimensión; él contiene varios frasquitos, uno con mercurio, otro con ácido, etc. Hay

<sup>61</sup> En: *El Venezolano*, lunes 7 de diciembre de 1840, trimestre 2, número. 18, p. 2.

<sup>62</sup> *El Venezolano*, 18 de enero de 1841, trimestre 1, número 26, p. 1.

también unas planchas de cobre plateadas, un lente montado en cobre y varias otras cositas.

Se suplica a la persona que tuviere noticia de dicha caja y que pudiera facilitar su restitución, se acerque al que suscribe quien ofrece no indagar nada sobre el particular y se compromete a dar una racional gratificación.

Damirón  
Esquina de Sociedad

El anuncio –publicado durante varias semanas- no tuvo el resultado esperado, puesto que los equipos no aparecieron jamás. Caracas se queda con las ganas de invertir en ese pequeño cuadrito que nace desde la magia de una caja obscura combinada con luz natural. No obstante, el espíritu emprendedor de Damirón sigue hacia adelante y poco después toma la radical decisión de dedicarse a la agricultura, actividad que continuó ejerciendo a futuro.

A finales del mismo año, llegará a Venezuela el también daguerrotipista de origen español Francisco Goñis. Se embarca desde Estados Unidos, pero antes de su arribo se anuncia en *El Venezolano* que en los próximos días llegaría al país y ofrecería un sistema con todo lo necesario para sacar retratos y copias con el mismo sistema de Daguerre<sup>63</sup>, así como un buen servicio en su establecimiento. Fue el primer fotógrafo en captar imágenes de Caracas, pero prontamente ofrece sus equipos fotográficos para la venta en *El Venezolano* y parte nuevamente al exterior<sup>64</sup>.

José Salvá, español de nacimiento, arriba a Venezuela en un barco procedente de Puerto Rico con escala en *Saint Thomas*, el 18 de enero de 1842, tal como reseña *El Liberal*<sup>65</sup>. Se define como profesor retratista según el método y principios de Daguerre y así lo publica en *El Venezolano* en

---

<sup>63</sup> *El Venezolano*, 14 de diciembre de 1841, año II, trimestre 4, número 83, p. 1.

<sup>64</sup> Véase: Josune Dorronsoro, *Historia capitulada de la fotografía en Venezuela*. En: José Ángel Rodríguez (Compilador), *Visiones del oficio. Historiadores venezolanos en el siglo XXI*. p. 256.

<sup>65</sup> *El Liberal*, 21 de enero de 1842.

abril de 1842<sup>66</sup>, donde expone que se encuentra en Venezuela -justo antes de la partida de Goñis al exterior-, y ofrece sus servicios de fotografía al público de Caracas en la calle Roscío número 115. Apenas pocos meses permaneció en la ciudad antes de vender sus equipos para partir el 11 de junio del mismo año rumbo a Virginia y Maryland<sup>67</sup>. Le toca ahora al señor José Vicente González prestar desde agosto de 1842 sus servicios como retratista en la calle Unión número 46, entre las esquinas de Santa Rosalía y Pinto, utilizando los mismos equipos de José Salvá, su alta calidad y precios mucho más solidarios<sup>68</sup>.

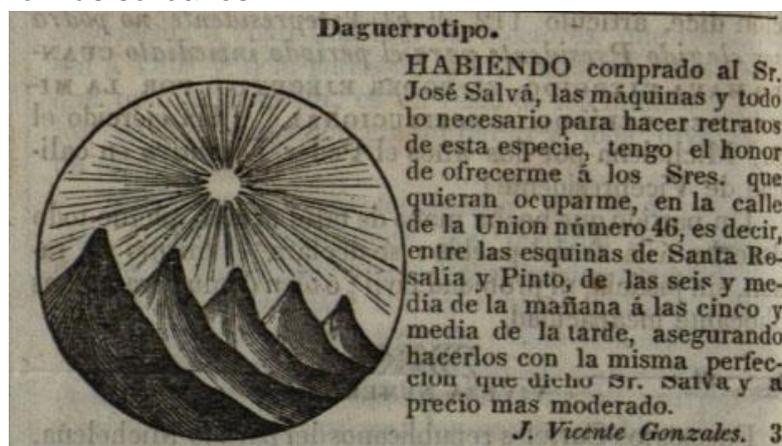


Imagen 11. *El Venezolano*, 19 de julio de 1842, año III, 3er. trimestre, N° 120.

En ese año 1842, mientras unos vienen y otros se van, el presidente José Antonio Páez publica el 21 de abril del mismo año, una interesante y curiosa *Ley sobre patentes de invención, mejora e introducción de nuevos ramos de industria*. En la misma se apuesta al fomento de las artes, pero resaltamos su artículo primero que reza lo siguiente:

Art. 1º: Todo venezolano o extranjero residente en Venezuela que invente o perfeccione algún arte, máquina, manufactura, o composición de materia que antes no se haya usado ni conocido, podrá obtener una patente que le asegure

<sup>66</sup> *El Venezolano*, 19 de abril de 1842, trimestre 2, año III, número 105, p. 1.

<sup>67</sup> Véase: *El Liberal*, 17 de junio de 1842.

<sup>68</sup> *El Venezolano*, 30 de agosto de 1842, trimestre 3, año III, número 128, p. 4.

exclusivamente por catorce años el ejercicio o fábrica y venta de su invención o mejora<sup>69</sup>.

El interés de los gobiernos de la época por introducir en el país los nuevos inventos y avances de la ciencia, vino acompañada con privilegios que procurasen la protección del inventor, tal como expresa el artículo reseñado, donde se asegura la exclusividad para la fábrica y venta del artículo. Sin embargo, ese tipo de prebendas ocasionó profundos malestares y disgustos frente a quienes ejercían oficios similares, pues alegaban que todos los venezolanos contaban por ley con el derecho al trabajo, razón por la cual la misma era modificada o derogada.

Por otra parte, la introducción del daguerrotipo en Venezuela desde 1840 trajo consigo su reproducción en el país sin ningún tipo de control, ya que cualquiera podía sin objeciones dedicarse a tan singular oficio. Continuamente, Caracas recibe la visita de retratistas que llaman la atención de la gente destacando sus avisos en periódicos para ofrecer sus servicios, otros por su parte se ocupan de enseñar todo cuanto saben de un arte tan divertido<sup>70</sup>. La obsesión por el retrato vinculado siempre al imaginario social alcanza niveles a veces notables por las circunstancias que lo rodean, como en el caso de los retratos *post-mortem* que se ofrecen en un aviso de prensa.

Castillo se ofrece para:

Hacer retratos de los niños en estado de cadáver de modo que aparezcan como vivos ya por la posición que les dé, como por

---

<sup>69</sup> Véase: *Ley de 21 de abril de 1842 sobre patentes de invención, mejora e introducción de nuevos ramos de industria*. En: *Recopilación de Leyes y Decretos de Venezuela*. Tomo II, p. 118.

<sup>70</sup> “*El que forma acaba de llegar de Francia. Discípulo del Sr. Daguerre avisa á los Sres. De Caracas: que él les enseñará en muy pocas lecciones el arte de retratar, y hacer copias de vistas en el campo y cualquier otro objeto que gusten. También se ofrece á dar lecciones privadas á las personas en sus casas ó en Colegios y escuelas. Se compromete á enseñar este arte en perfección á una persona por el precio de quince pesos [...]*” Fernando Le Bleux En: *El Venezolano*, 21 de febrero de 1843, trimestre I, año IV, número 162, p. 4.

la animación de la fisonomía. Continúa trabajando en la Plaza de San Pablo.<sup>71</sup>

Lograr la exclusividad del ejercicio de la fotografía representó para algunos oficiosos del área una tarea importante. Basilio Constantin<sup>72</sup>, anuncia desde 1852 la ejecución de sus daguerrotipos añadiéndoles color para imitar pinturas en miniatura<sup>73</sup>, en la calle Orinoco, entre Pajaritos y Mercaderes, Caracas. El daguerrotipo sobre papel también lo ejecuta a satisfacción, así como el uso de soportes como porcelana o marfil, diversificando la técnica empleada originalmente por Daguerre<sup>74</sup>. Los retratos de vivos y muertos los realiza con sutileza. Constantin “[...] *tiene el indiscutible mérito de haber sido el primero que usó el papel en nuestro medio para la obtención de fotografías [...]*”<sup>75</sup> en la ejecución de sus retratos. Su estrategia funcionó para conseguir más adelante la patente para la puesta en práctica de nuevas técnicas de la imagen, por lo que envió un documento con los requisitos necesarios al presidente José Tadeo Monagas solicitando el uso exclusivo de un método llamado por sí mismo como Faltbotypo ó Calotypo.

En el mismo, explica detalladamente los procesos de preparación tanto del papel negativo como del papel positivo hasta la obtención de la imagen. Una vez estudiado el expediente y las varias comunicaciones enviadas, el presidente José Tadeo Monagas resuelve lo siguiente:

Hago saber que el Señor Basilio Constantin se ha presentado ser introductor del arte de sacar en papel y marfil por medio de la máquina daguerreana, los retratos en toda perfección, conforme a la descripción presentada que obra en el expediente respectivo de la Secretaría del Interior, junto con el modelo acompañado, y habiendo referido el Señor Constantin presentado

<sup>71</sup> *Diario de Avisos*, Caracas, febrero de 1852.

<sup>72</sup> Aún se desconoce su nacionalidad, pero algunos autores afirman que puede ser de origen francés o ruso.

<sup>73</sup> Véase: *Diario de Avisos*, Caracas, 29 de marzo de 1852.

<sup>74</sup> Véase: Josune Dorronsoro, *Historia capitulada... Ob. Cit.* p. 257.

<sup>75</sup> Véase: Manuel Barroso, *Historia documentada... Ob. Cit.*, p. 32.

juramento legal, accediendo a su solicitud, por la presente que le servirá de título en forma, le pongo en posesión del derecho exclusivo de ejercer por el término de tres años en esta Provincia y las demás de la República, contados desde esta fecha, la introducción arriba especificada, con arreglo a lo dispuesto por Ley de 21 de Abril de 1842, sin que se entienda sin embargo que el Gobierno se constituye en garante de la propiedad, ni del mérito de la introducción.

Dado en Caracas a once de Junio de 1852, año 23 de la Ley y cuarenta y dos de la Independencia<sup>76</sup>.

El documento fue publicado en la *Gaceta Oficial de la República*<sup>77</sup> y desde el mismo momento tuvo resonancia a nivel nacional. Por una parte, unos se entusiasmaron ante tan magnífica novedad, otros, sin embargo, se mostraron furiosos. La fotografía en papel no dejaba de impresionarlos a todos, sin duda, el mejoramiento de la técnica repercutió sobre el boca a boca en el ámbito nacional. Constantin, amparado bajo la tutela de la ley se dedicó al amplio desarrollo de su oficio, pero el creciente malestar entre los fotógrafos venezolanos y extranjeros por el exclusivo ejercicio de la fotografía a partir de la obtención de la patente, repercutió posteriormente en su contra.

Pese al resonante triunfo “legal” conquistado por el francés al obtener la exclusividad, la onerosa y poco fructífera carga impuesta a Aramburu parecen haber provocado una gran reticencia por parte de éste, reticencia que, con toda probabilidad, desembocaría en más de un encontronazo con el artero “patrón”. De hecho, el ya referido contrato leonino de Constantin con Aramburu (en claro provecho para el gallo) y el privilegio trienal de exclusividad conseguido mediante fraudulenta estratagema, terminarán por suscitar la reacción indignada de algunos venezolanos, entre ellos el propio Aramburu<sup>78</sup>.

Faltando poco menos de un año para cesar la concesión otorgada a Constantín, surgen noticias importantes. El señor José María Montbrum

---

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 43.

<sup>77</sup> *Gaceta Oficial de la República* N° 1074 del 24 de julio de 1852.

<sup>78</sup> En: José María Salvador González, *Fotografía en Venezuela durante el gobierno de los hermanos Monagas (1847-1858)*. p. 42.

Otero, conjuntamente con el aval del antiguo socio de Basilio Constantin, Gabriel J. Aramburu, dirigen una carta al presidente de la república solicitando que no sea prorrogada la patente que le confiere a Constantin la posesión del derecho exclusivo de ejercer el arte de sacar en papel y marfil retratos a través de la cámara daguerreana, alegando que el método expuesto por el mismo Basilio no era únicamente de su propia invención, y alegan lo siguiente:

[...] no es obrar con el principio de igualdad ni tampoco con la liberalidad que debieran un extranjero que pisa las playas del territorio que le protege, y con más razón este que el favor que recibe cede en perjuicio de los naturales, hasta privarlos hoy de artes e industrias que con mejorar su suerte y cuidar de sus familias. [Es por ello que en su propio nombre y el de muchos otros fotógrafos solicita al presidente de la república que no sea extendida la concesión de la patente a Constantin anexando un documento donde alega que:] [...] en calidad de devolución, el contrato que celebró en treinta de Marzo de mil ochocientos cincuenta y dos con el Sr. Gabriel J. Aramburu para iluminarle sus mal trazados retratos y también una carta de dicho Sr. Aramburu por la que se ve, que antes de la concesión del privilegio había ya iluminado algún retrato a diferentes personas, lo que prueba además que Constantin no ha sacado ni sabe sacar el arte que ejerce con privilegio retratos con colores sino una sombra o delineación confusa de la imagen [...] <sup>79</sup>

Aramburu entrega como prueba irrefutable de los alegatos que hacen constar que el método expuesto por Constantin no eran exclusivos de su invención, los ejemplares del *Diario de Avisos* números 64, 65 y 66, donde consta que él mismo se ocupaba de iluminar los retratos tanto a color como en negro, mucho tiempo antes de ser otorgada la patente a quien fuera su socio. En vista de ello, la Secretaría del Interior publica en el año 1855 dos documentos que responden a esa petición:

Gabriel J. Aramburu manifiesta el Gobierno que ha concluido el tiempo de privilegio concedido al Señor Basilio Constantin para sacar retratos en papel y marfil por medio dela

---

<sup>79</sup> En: Archivo General de la Nación, Secretaría del Interior y Justicia, 1852, tomo CDLXIV, fol. 55.

máquina daguerreana y pide se publique la descripción presentada para la concesión y el correspondiente aviso de haber cesado el privilegio que le otorgó.

La Ley dispone que se haga lo que licita el Señor Aramburu pues ha cesado la gracia concedida al Señor Constantin porque le fue expedida la patente el 11 de Junio de 1852 y han terminado los tres años, sin que haya pedido prórroga. Así es que el que informa opina porque se mande a publicar la explicación del método empleado por el privilegio y el aviso de cesación de la gracia.<sup>80</sup>

Por otra parte, la Secretaría del Interior resuelve:

Habiendo terminado en 11 de los corrientes el privilegio concedido al Señor Basilio Constantin para sacar retratos en papel y marfil por medio de la máquina daguerreana, publíquese la descripción presentada por dicho señor al tiempo de la concesión del presente privilegio, de conformidad con el artículo 20 de la Ley del 1º de Mayo del año ppdo., a fin de que llegue a conocimiento de todo para los usos convenientes.<sup>81</sup>

De este modo concluía la concesión de Constantín y se ponía fin a la preocupación de aquellos que querían ejercer el oficio de fotógrafo con toda ley, al tiempo que permitió el libre ejercicio de la fotografía daguerreana en Venezuela. Durante la década de 1850 estuvo continuamente limitada, pero ya hacia finales de 1857 se dan a conocer figuras como Federico Lessmann, Pál Rosti, Jorge Laue, Próspero Rey, Martín Tovar y Tovar, Celestino y Gerónimo Martínez, José Antonio Salas, entre otros. Caracas y Venezuela en general comenzó a diversificar su listado de fotógrafos, que otrora se encontraban sólo de paso por no poder ejercer el oficio por aquello de la patente.

Desde ese momento la penetración del recurso de la fotografía en Venezuela fue indetenible, muchos entusiastas de la fotografía volcaron su trabajo en la realización de retratos a personajes importantes de su época,

---

<sup>80</sup> Véase: Manuel Barroso, *Historia documentada... Ob. Cit.*, p. 172

<sup>81</sup> *Ibídem*, p. 173.

así como otros centraron su foco en la captura de los paisajes y la ciudad, sin dejar de lado a aquellos cuya versatilidad les permitía enfocarse en uno u otro.

Tanto las técnicas como los estudios fotográficos se multiplicaron rápidamente desde 1860. La rentabilidad de la imagen permitía el desarrollo del oficio, así como el interés por la mejora de su ejecución. Paralelamente progresaba su institucionalización desde Europa hasta América. Muy pronto en la prensa venezolana se daban a conocer las nuevas casas fotográficas con numerosos anuncios descriptivos que hacían alarde de la calidad de sus retratos, formatos y técnicas. Emergen los ambrotipos, ferrotipos, talbotipos y las afamadas *cartes de visite*<sup>82</sup> cuya aceptación en el mercado se puede considerar inmediata.

Los fotógrafos por su parte comenzaron a destacarse en su área de trabajo, pero sólo algunos de ellos marcaron importantes huellas en la historia gráfica de Venezuela.

Pál Rosti, nacido el 29 de noviembre de 1830 en Pest, Hungría<sup>83</sup>, después de recorrer Estados Unidos, Cuba y México, llega a Venezuela en el año 1857 para describir de la manera más precisa todo aquello cuanto viera y difundir, más adelante, todo el conocimiento adquirido durante sus viajes por el *Nuevo Mundo*.

Según mi parecer, para difundir el conocimiento relativo a la Tierra casi no hay medio más eficaz que el poder ofrecer claras imágenes, mediante fotografías caracterizadoras, fieles, de algunos paisajes de las diversas regiones, sus ciudades, edificaciones, plantas, etc. En consecuencia, considero como una

---

<sup>82</sup> “Se trataba de pequeñas fotografías seriales en papel, copiadas en un negativo, en emdidas aproximadas de 10 x 6 cm.” En: Galería de Arte Nacional, *El retrato en la fotografía venezolana*. p. 11.

<sup>83</sup> “De joven, Rosti estudió ciencias, músicas y botánica, y –teniendo inclinación por la naturaleza y los deportes- se hizo un hombre multifacético. Participó como húsar en la revolución de 1848 y después de la derrota se refugió en Munich, donde estudió ciencias naturales, especialmente química. En París se ocupó de aprender el arte de la fotografía y continuó ampliando sus conocimientos en el campo de la geología y de la etnografía.” En: Pal Rosti, *Memorias de un viaje por América*, p. 14.

de las tareas principales de mi peregrinación la elaboración de imágenes de este género, hechas gracias a la fotografía. [...] Concentré todos mis esfuerzos en pintar con los colores más vívidos y más fieles a la realidad, las impresiones que ejercieron en mí los paisajes, las plantas, los hombres y sus condiciones sociales, etc., para así poder ofrecer lo más claramente posible a mis compatriotas las ideas, deducidas de la experiencia, los cuadros e informaciones más fielmente adecuados a la realidad.

84

Así, pues, en sus propias palabras la preocupación por describir los lugares que visita es ya a mediados del siglo inseparable de la imagen fotográfica, lo que permite apreciar los primeros rostros de Caracas, Aragua y los Llanos. En las páginas de sus *Memorias de un viaje por América*, se vale de la palabra para transmitir sus impresiones y también de las fotografías, que hoy nos permiten contar con lo que podrían ser las primeras imágenes del paisaje venezolano.

El interés por la captura del paisaje con la técnica de la fotografía también lo protagonizó Federico Carlos Guillermo Lessmann Meder, viajero alemán nacido en la ciudad de Braunschweig en 1826. Hijo de Friedrich Lessmann y de Guillermina Meder, llega con apenas 18 años al puerto de La Guaira el 25 de diciembre de 1844, procedente de Hamburgo<sup>85</sup>. No tardó en establecer nexos de trabajo en las artes gráficas y también afectivos al contraer matrimonio en 1851 con Luisa Heibner Lumann con quien tuvo once hijos, uno de los cuales siguió sus pasos en el oficio de fotógrafo.

Ya en pleno auge de la imagen, su trabajo como litógrafo y dibujante en la empresa de Müller y Stapler ubicada muy cerca del puerto que lo vio llegar, le permitió crecer en un área cercana como la fotografía. En abril de 1856 publica un aviso en el *Diario de Avisos*, en el que ofrece sus servicios

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, pp. 30-31.

<sup>85</sup> Francisco Da Antonio, *Caracas en la Mirada de Federico Lessmann*. En: Fundación Museo Arturo Michelena, *Federico Lessmann. Retrato Espiritual del Guzmancismo*. p. 6.

para realizar retratos sobre papel, vidrio y planchas metálicas<sup>86</sup>, en la firma que representa a Lessmann y Laue. Empieza así dando sus primeros pasos en el mundo de la fotografía y ya alrededor de 1860 establece su independencia en el oficio de fotógrafo. Su gusto y aprecio de la imagen se reflejaron rápidamente en sus trabajos, estimados por la sociedad y posteriormente también por un entorno que reconoció la importancia de su trabajo para la reconstrucción de la ciudad de Caracas a través de la imagen, antes y durante los gobiernos del período guzmancista.

Otro fotógrafo de la época fue Próspero Agustín Rey, cuyo interés por la fotografía comenzó hacia 1858, momento en el cual concentró su trabajo en el retrato. Hijo del comerciante francés Próspero Rey y Josefa Maderos, comerciante e inventor en sus inicios, tomó la decisión de llevar a cabo la renovación de la fotografía con la ejecución de técnicas como el daguerrotipo, ambrotipo o el colodión húmedo<sup>87</sup>. En 1862 se casa con Ercilia Rodríguez y poco después encumbra su carrera hasta retratar a personajes como el general Juan Crisóstomo Falcón.

La elaboración de las tarjetas de visita de Próspero Rey le permitió más adelante su reconocimiento profesional y la participación en la Exposición Anual de Bellas Artes Venezolanas, que tuvo lugar en Caracas en el Café del Ávila desde el 28 de julio de 1872. Apenas un día después es comentado en *La Opinión Nacional*:

En la fotografías expuestas por el Señor Próspero Rey hay una precisión de línea una nitidez, y una suavidad de colorido, que se inclina el observador a creer que una máquina insensible no es capaz de producir imágenes tan perfectas como las que obtiene de la suya este hábil cuanto modesto artista<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> Véase: *Diario de Avisos*, Caracas, 23 de abril de 1856.

<sup>87</sup> *El Independiente*, 11 de septiembre de 1860.

<sup>88</sup> Véase: *La Opinión Nacional*, 29 de julio de 1872.

El campo de la fotografía abre un espacio de mucha importancia en un lugar y tiempo que continúa cimentada en el carácter elitista del fotografiado, así como en el uso y producción de la imagen a cargo del fotógrafo. No obstante, poco después se iniciará una nueva etapa que marcará un hito más en el proceso de expansión y masificación de la imagen.

En la década entre 1860 y 1870, cuando se desarrolla la sana competencia entre Federico Lessmann y Próspero Rey, también destacan figuras como la de Martín Tovar y Tovar dentro del mundo de la pintura, litografía y fotografía en Venezuela. Tovar nace en Caracas el 10 de febrero de 1827 y muy pronto toma sus primeras lecciones de pintura con Celestino Martínez. Su pasión por el dibujo lo impulsa más adelante a formar parte de los grandes estudiosos en la Academia de Dibujo, hasta adquirir -a partir de su asociación en 1844 con Carmelo Fernández, Rafael Meneses y Pedro Correa-, la litografía de los reconocidos alemanes Müller y Stapler.

La década de 1850 la dedica Tovar a viajar por algunos países de Europa hasta hallar en París el taller del pintor Léon Cogniet, lugar donde realizó diversos estudios que poco a poco lo llevan a desarrollar su pasión por el retrato. A su regreso a Venezuela funda su taller de Fotografía Artística Martín Tovar y Tovar a quien luego se le une José Antonio Salas. Tovar y Tovar participó en la Exposición Universal de Londres en 1862 y la Exposición Universal Internacional de París en 1867. En 1869 es nombrado director de la Academia de Bellas Artes de Caracas, lo que lo impulsa su participación en la Primera Exposición Anual de Bellas Artes Venezolanas y la Exposición Internacional Anual de Obras Selectas de Bellas Artes y Arte Industrial e Inventos Científicos de Londres, celebradas ambas durante 1872.

Su amplia trayectoria como pintor no limitó su magistral trabajo fotográfico. Supo fusionar el cambio del destino del arte sin impedir o limitar

el desarrollo de la pintura de paisajes o la fotografía. El impulso social de la fotografía lo lleva a demostrar la compatibilidad de ambos medios:

[...] la pintura y la fotografía; ambas pueden complementarse, sin desmedro una de la otra, bien porque el retratista pintor ilumine la fotografía o porque se valga de la reconstrucción fotográfica para ensayar la copia del retrato al óleo. Se complementan sus funciones porque no se exige de ninguna de las dos que produzcan obras de arte<sup>89</sup>.

La meticulosidad de sus trabajos fue reconocida por el creciente mercado de la imagen. Sus retratos al óleo, así como sus fotografías testimoniaron buena parte de nuestra historia, por un lado, la representación iconográfica de las figuras de nuestros principales héroes independentistas, en la galería de próceres del Salón Elíptico del Palacio Federal Legislativo por encargo del General Antonio Guzmán Blanco, así como los majestuosos paisajes, representaciones pictóricas y notables fotografías que se suman a su prodigioso trabajo.

La penetración del recurso fotográfico en Venezuela se intensifica, ya avanzada la segunda mitad del siglo XIX, de modo que el ejercicio de selección de los maestros de la imagen no resulta nada fácil porque en todos destaca la calidad de sus trabajos y las innovaciones técnicas aplicadas en cada uno. Esto les ha otorgado en el transcurso del tiempo un nombre en la historia de la fotografía dentro y fuera del país.

El avance de la fotografía y sus técnicas, así como la incorporación o fusión en ella de elementos tales como la litografía, la pintura o el dibujo, funcionaron como un apoyo vital a la hora de ofrecer mejores técnicas e innovación en los procesos fotográficos. En este sentido, los hermanos Celestino y Jerónimo Martínez forman parte de los numerosos ejemplos que podríamos señalar para dar veracidad y fundamento a nuestra afirmación.

---

<sup>89</sup> Juan Calzadilla, *Tovar y Tovar*. p. 32.

Ambos se dedicaron a la enseñanza del arte de la fotografía, así como a la elaboración de elementos para perfeccionar su trabajo<sup>90</sup>. Estudiaron pintura y eventualmente ejercieron el oficio de la litografía. Hijos de Isabel Sánchez y del jurista venezolano Juan Martínez Alemán, ministro de la Corte Suprema hasta su muerte en 1847. Celestino estudió pintura junto al reconocido maestro Juan Lovera y Jerónimo prefirió aprender dibujo con el talentoso acuarelista, litógrafo, dibujante, ingeniero y aguerrido militar Carmelo Fernández Páez. Sin definir aún su oficio definitivo, se interesaron por la litografía, el grabado y el maravilloso arte de la fotografía.

Celestino viaja a Colombia en el año 1847 atendiendo una recomendación de Manuel Ancízar –diplomático acreditado en Caracas- y es contratado por el gobierno de dicho país para encargarse, inicialmente, de la enseñanza del grabado en piedra, viñetas y rótulos en la ciudad de Bogotá, tal como lo reseña el primer director del Instituto de Bellas Artes de Venezuela, Ramón de la Plaza Manrique<sup>91</sup>. Luego junto a Jerónimo logra montar un taller de litografía donde trabajan hasta su regreso a Venezuela en 1861, no sin antes dejar plasmado en la capital granadina el extraordinario arte de la fotografía. Una vez en Caracas abren su estudio fotográfico; y poco después Celestino es elegido para impartir la Cátedra de Dibujo de la Academia de Matemáticas. Para 1878, cuando es creado –bajo la presidencia de Francisco Linares Alcántara- el Instituto Nacional de Bellas Artes, los dos hermanos son nombrados miembros de su Junta Directiva.

Su aporte al mundo de la fotografía radica en los valores agregados que incluyeron en sus productos finales. Más allá de la imagen fotográfica, mantuvieron continuamente el interés de sus clientes, fusionando otras disciplinas como los grabados, pintura o litografía. Igualmente, sus

---

<sup>90</sup> Josune Dorronsoro, *Ob. Cit.*, p. 68.

<sup>91</sup> Fundación Polar, *Diccionario de Historia de Venezuela*, tomo III, pp. 68-69.

rigurosos estudios sobre novedosas técnicas y procedimientos como el colodión, representaron un apoyo al medio fotográfico, su evolución y marcaron un hito a partir de sus delicados acabados y majestuosos trabajos finales.

Otra de las grandes figuras en el mundo de la fotografía venezolana del siglo XIX fue José Antonio Salas. Pintor aficionado que muy tempranamente se interesó en los procedimientos fotográficos, con tal éxito que participó en la Primera Exposición Anual de Bellas Artes Venezolanas en 1872. Previamente, se asoció con Martín Tovar y Tovar, en la firma comercial Tovar y Salas. Ello le permitió realizar en repetidas ocasiones diversos retratos del Ilustre Americano, que reprodujo gracias a una conveniente innovación: el negativo. Alcanzó así a copiar alrededor de mil retratos de Antonio Guzmán Blanco en la década de 1870. El gusto por retratar a Guzmán Blanco les permitió participar poco después en la Exposición Mundial de Viena.

A pesar de su éxito, la sociedad entre Tovar y Salas se ve comprometida cuando en 1873 el ministro del Interior y Justicia, José Gabriel Ochoa, contrata a Martín Tovar y Tovar para realizar los retratos al óleo de personajes tales como: José Antonio Páez, José María Vargas, Carlos Soublette, José Tadeo Monagas, José Gregorio Monagas, Antonio Guzmán Blanco, Francisco de Miranda, Simón Bolívar, José Antonio Sucre, Santiago Mariño, Manuel Piar, Ezequiel Zamora, entre otros. Tovar y Tovar parte rumbo a París para ejecutar el trabajo y se compromete con el Gobierno a entregar los retratos uno a uno al Cónsul de la República en París. En vista de ello, la firma Fotografía Artística Tovar y Salas se disuelve y da paso a un nuevo proyecto denominado Salas y Martínez.

Jerónimo Martínez y José Antonio Salas se unen en sociedad aproximadamente en 1874, desde entonces la reproducción de la fotografía se convierte en un elemento inagotable a partir del negativo. Su

unión, tal como expresa Manuel Barroso en su *Historia documentada de la fotografía en Venezuela*, inició una etapa de gloria de la fotografía venezolana del siglo XIX. Salas llegó al umbral del éxito al convertirse en el fotógrafo oficial del gobierno de Antonio Guzmán Blanco, además de amigo personal del gobernante. Para 1881 es nombrado por Decreto de la Presidencia de la República, vocal en la Junta Directiva de la Gran Exposición sobre el Centenario del Natalicio de El Libertador. En el marco de ese evento expone, junto con su socio Jerónimo Martínez, algunas fotografías que la premió por su excelencia<sup>92</sup>.

Su talento y arduo trabajo es reconocido también por Ramón de la Plaza, que refiere sobre sus maravillosos trabajos en la exposición que:

No abandonaremos el Salón sin reseñar las espléndidas fotografías en los talleres de “Salas y Martínez” que allí lucen a manera de encajes delicados que adornan la Galería [...] <sup>93</sup>

La obra de Salas y Martínez sigue un camino de éxitos. También lo hace cada uno de forma individual. Los hermanos Martínez ilustran con imágenes las primeras publicaciones de *El Cojo Ilustrado*; José Antonio Salas por su parte se entrega a sus dos grandes pasiones: la pintura y la fotografía. Manifestaciones tratadas con sutileza y vivacidad que son muestra del valor artístico, científico y social de su obra.

Después de responder preferentemente a la necesidad de consumo de la élite, y con el paulatino abaratamiento y mayor facilidad de transporte de los equipos, los fotógrafos impulsaron iniciativas en otros temas. El registro fotográfico del paisaje caraqueño de mediados del siglo XIX, documenta por primera vez la modesta fachada de la capital y permite apreciar el contraste con los cambios posteriores.

---

<sup>92</sup> Adolfo Ernest, *Obras completas*. Tomo IV, p. 466.

<sup>93</sup> Manuel Barroso, *Historia documentada... Ob. Cit.*, p. 111.

### **Primeros registros visuales de Caracas.**

Las repetidas contiendas y conflictos no resueltos, así como la delicada situación económica, política y social, han sido abundantemente descritas y analizadas por la historiografía venezolana, sobre todo desde una perspectiva política. La representación gráfica de los paisajes, sin embargo, no captó la misma atención, pero sí quedó en el papel de todos los viajeros que llenaron diarios y bitácoras, la evidencia del interés en describir con detalle el paisaje venezolano, así como los trazos o pinceladas que representaron la ciudad sobre el papel.

En este sentido, Pál Rosti, viajero, fotógrafo y naturalista de origen húngaro, es reconocido por haber documentado sus viajes a Cuba, México y Venezuela. Ocupó el tiempo en buena parte de sus viajes en describir los lugares visitados y realizar las primeras fotografías paisajísticas de las que se tengan referencia. Su viaje por Venezuela, después arribar a Estados Unidos y pasar por Cuba, le tomó alrededor de cinco meses, entre marzo y agosto de 1857, en los que recorrió el territorio central, parte de los llanos y Guayana. En ese recorrido apoyó sus observaciones con tomas fotográficas que representan las primeras imágenes del país con la nueva técnica. Para nuestro propósito, tomamos en cuenta solamente el tiempo que permaneció en Caracas. En sus *Memorias de un viaje por América* en 1857 describe a Caracas con los ojos del viajero interesado en transmitir con palabras una visión casi fotográfica del paisaje humano y natural. Inicialmente expresa:

[...] la ciudad está constituida por edificios bajos, en su mayoría por una sola planta, no hay calle sin restos de construcciones y algunas partes de la ciudad prácticamente están formadas de meras ruinas. Las casas y chozas –de muros rajados, frecuentemente sin techo y semiderruidas-, las habitan negros y mulatos, las capas más bajas de la población en fin, en medio de la mayor miseria [...]

Detrás de la ciudad, el monte más alto de la región –La Silla de Caracas- alza majestuoso sus dos enormes cimas en el límpido cielo y posa su mirada dominante sobre el alargado valle, la

ampliamente extendida ciudad y sus pintorescas ruinas de triste recuerdo, sobre los verdes campos, prados y cañamelares, en los cuales el pequeño río Guaire se abre camino bordeando los aromáticos arbustos de berbería y sauces que yerguen orgullosos presentando el aspecto de álamos, mientras a lo lejos oscuros sotos y bosquecillos colman el aire con el delicioso aroma de cientos de arbustos florecidos [...]<sup>94</sup>

Igualmente, cuando describe a su gente, va desde sus ropajes hasta su actitud, costumbres y modo de vida. Su testimonio constituye un legado que no se queda en palabras, le añade un valor agregado que hoy apreciamos como testimonio visual único de la ciudad de Caracas a mediados del siglo XIX. Se trata entonces de lo que podríamos considerar como las primeras imágenes de Caracas, en las que predomina la majestuosidad de su valle.



Imagen 12. Pal Rosti, *Caracas*, 1857. *Memorias de un viaje por América*.

La visita de Rosti en la época de los gobiernos de los hermanos Monagas, se desarrolla en un ambiente social y político convulso a

<sup>94</sup> Pal Rosti, *Memorias de un... Ob. Cit.*, p. 52-53.

propósito de los enfrentamientos de facciones, del malestar por la corrupción, las epidemias de enfermedades como el cólera, la pobreza general.

Pal Rosti, confeso demócrata liberal, condena la desigualdad racial y la forma en que el gobierno de José Gregorio Monagas decretó la abolición de la esclavitud en Venezuela, una medida que, aunque necesaria, no cambió demasiado las condiciones de vida de los trabajadores del agro. Consideraba que debido a los escasos conocimientos que sobre la libertad tenía la población menos favorecida, no estaba en condiciones de apreciar su valor.

[...] los criollos apenas están maduros para la Independencia, apenas son capaces de comprender la idea de la libertad en toda su sublimidad y de emplearla para su propio provecho y gloria<sup>95</sup>.

El régimen de los Monagas, en la tradición del caudillismo generado en la independencia, se afianza en el poder bajo ciertos artilugios constitucionales y poco a poco se va alejando de los partidos tradicionales: conservador y liberal. A ello se le suman las inexistentes libertades –como la de prensa-, la falta de justicia, el odio entre razas y la continuación de la esclavitud a pesar de haber sido abolida<sup>96</sup>, problemas que animan a desatar la violencia y provocan una de las guerras civiles más cruentas de la historia de Venezuela: la Guerra Federal (1859-1863). Los derechos ciudadanos reconocidos por la nueva constitución de 1864 fueron violados en consecuencia, y el sentimiento de desigualdad entre clases se afianza.

El anhelo de poder y riqueza de los gobernantes por encima de los derechos y libertades del pueblo es captado por Rosti cuando expresa:

Son muchos los que desean gobernar, mandar, enriquecerse o elevarse a rangos de Presidente, Ministro o General, pero muy pocos los que quieren obedecer y colaborar

---

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>96</sup> La constitución de 1858 reconoció algunos derechos individuales del hombre tales como: [...] *la abolición de la esclavitud; libertad de pensamiento, de palabra y por escrito* [...], entre otras. Véase: Ricardo Castillo, *La Guerra Federal*. p. 6.

para fomentar el bienestar patrio. En esas circunstancias, la economía agrícola, la industria, el comercio y las artes infaliblemente se traban en su libre desarrollo, y así se explica que la población y la producción de Venezuela disminuyan año tras año.<sup>97</sup>

Así como capta el ánimo político y entiende las dificultades que entorpecen el crecimiento del país, también describe con detalle el paisaje natural y urbano que tuvo ocasión de conocer. Igual se ocupa de observar las fases de la luna, de conocer los ciclos climáticos y las temperaturas promedio en el año y sus variaciones según las regiones, como de entender la atmósfera social de los pueblos y ciudades. En Caracas, el recorrido de sus calles le basta para apreciar que la ciudad no logra recuperarse del efecto destructor del terremoto, ocurrido cuarenta y cinco años antes de su visita. Pero no es una fría descripción del deterioro lo que expresa, también destaca su tristeza ante “la ciudad sin vida”:

[...] las calles, rectas, bastante anchas [...], fórmanlas casas de ladrillos de una sola planta, con techos de tejas terminados en aleros. Todas las casas son nuevas; las viejas están casi desmoronadas o yacen entre ruinas. Entre los abandonados muros derruidos de los conventos, iglesias y demás casas altas de antaño, echaron raíces cactus y enredaderas, que acentuaban más el efecto entristecedor que tuvo en mí la ciudad sin vida, recordándome aquel terrible cataclismo del cual son resultados esas ruinas<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> Pal Rosti, *Memorias de un... Ob. Cit.*, p. 35.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 48.



Imagen 13. Pal Rosti, *Hacienda de caña de azúcar en el valle de Caracas*, 1857.  
Centro de Información y Documentación Nacional de las Artes  
Plásticas (CINAP), Galería de Arte Nacional.

Hablar sobre Caracas es una tarea que Rosti supo reflejar en todas sus líneas con soltura y veracidad, como si se tratara de una imagen. También lo hizo para detallar a su gente y su vida cotidiana, o los modos de producción y la economía del país. Su estancia en Venezuela le permitió observar –tarea a simple vista fácil- y describir sin escrúpulos todo cuanto tuvo alrededor.

Antes de entrar al terreno de la fotografía, Pal Rosti agrega en sus memorias:

En largos paseos recorrí las hermosas montañas de Caracas y su valle y retraté los más hermosos puntos de la magníficamente ubicada ciudad. Mis mejores retratos tuve la suerte de ofrecerlos al Museo Nacional Húngaro en las hojas quinta, sexta y séptima de mi colección fotográfica. Mi intención era conocer –además de la capital- otras partes de Venezuela.<sup>99</sup>

Las fotografías que Rosti realiza sobre el paisaje de Caracas son muestra única de su pasión como naturalista por la observación del paisaje. Esas imágenes permiten conocer, entender y rescatar como documento histórico los primeros vistas de Caracas capturados por el lente de una cámara. Se observa así, cómo Caracas continuaba siendo entonces una ciudad sin cambios sustantivos. Casi medio siglo después del terremoto de 1812, las ruinas todavía continuaban presentes, tal como lo refleja Rosti no sólo en su testimonio escrito y también en su legado visual.



Imagen 14. Pal Rosti, *Caracas, Iglesia de La Trinidad con el gran samán*, 1857. Centro de Información y Documentación Nacional de las Artes Plásticas (CINAP), Galería de Arte Nacional.

---

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 73.

En la época del viaje de Rosti, otro fotógrafo europeo, Federico Lessmann, encuentra en el paisaje caraqueño el tema central de su interés en la nueva técnica de plasmar imágenes. Los primeros registros visuales de Caracas se los debemos a estos dos fotógrafos europeos, Rosti y Lessmann que hicieron posible conocer visualmente el pasado de Caracas. Sin esos documentos fotográficos, los estudios de los procesos de transformación urbana de Caracas en el siglo XIX se apoyarían sólo en las descripciones escritas y la representación visual de la ciudad sería una tarea de imaginación.

Una vez que desarrolla sus habilidades como litógrafo y fotógrafo en el país, como ya hemos reseñado, surge un interés particular por el paisaje, y es así como desde 1856 Caracas encontró al hombre que la sacó del olvido. Plasmó en originales estereoscópicos y albúminas, la ciudad de los techos rojos y verdes haciendas de caña que tanto encantaba a la gente y también su proceso de transformación durante la segunda mitad del siglo XIX, convirtiéndose en testigo y testimonio único de su cambio. Se paseó por sus calles, de Catuche a La Palomera y del Valle al Paraíso, por el mercado itinerante de la Plaza Mayor, por El Anauco, Caja de Agua y captó las vistas norte y Sur de la ciudad. Se inició de esta manera, un nuevo capítulo de la historia de Caracas de la mano del arte de la fotografía.

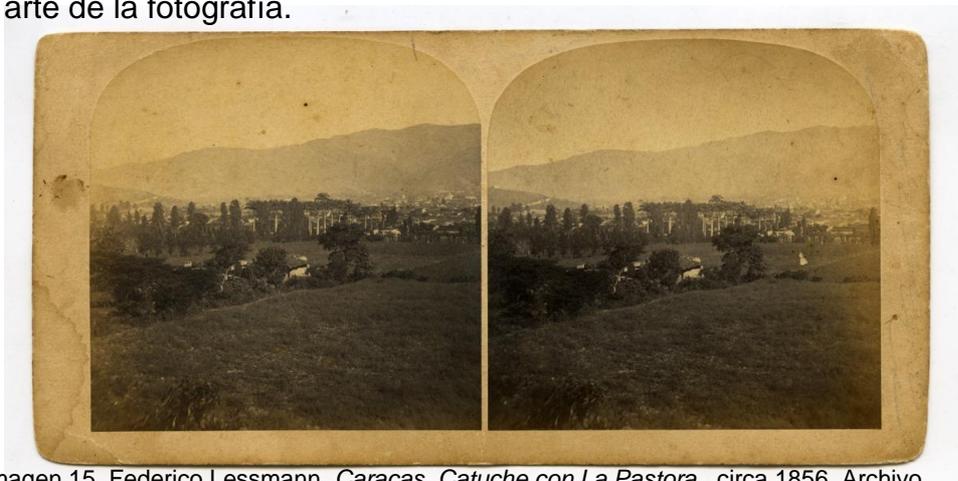


Imagen 15. Federico Lessmann, *Caracas. Catuche con La Pastora*, circa 1856. Archivo

Fotografía Urbana.

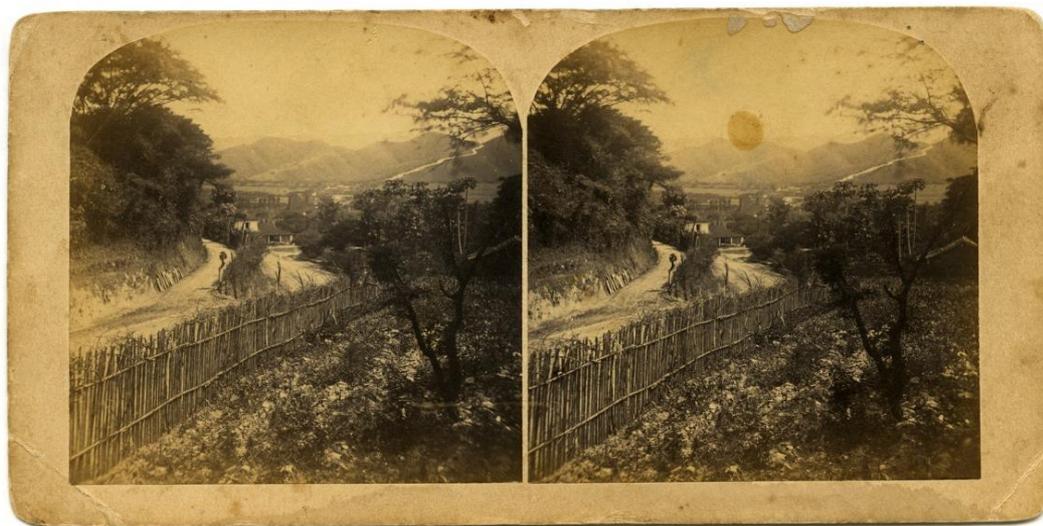


Imagen 16. Federico Lessmann, *Caracas. La Palomera*, circa 1857. Archivo Fotografía Urbana.

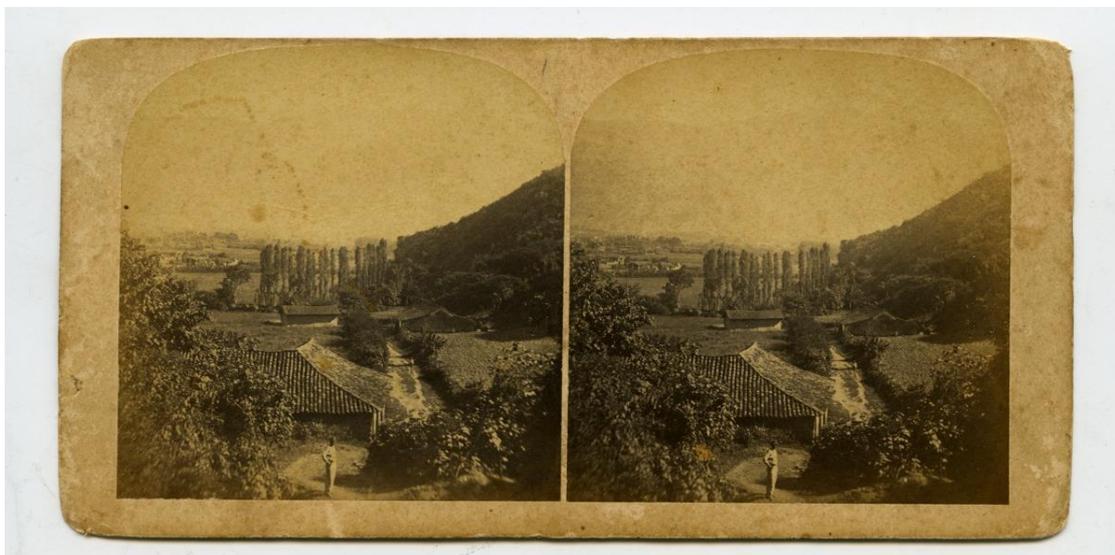


Imagen 17. Federico Lessmann, *Caracas. Camino viejo del Valle*, circa 1857.  
Archivo Fotografía Urbana.

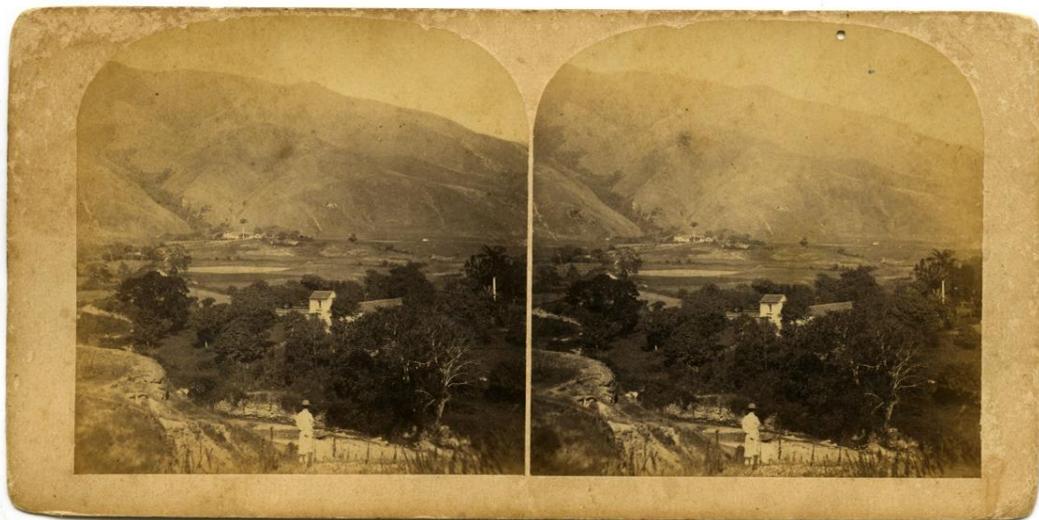


Imagen 18. Federico Lessmann, *Caracas. El Paraíso*, circa 1856.

Archivo Fotografía Urbana.

La carencia de monumentalidad y estructura de Caracas se hace evidente en cada imagen, sin los atractivos y las obras públicas que ya comenzaban a verse en otros centros urbanos latinoamericanos, Caracas se quedaba rezagada y no fueron evidentes los intentos de transformación urbana hasta el último cuarto del siglo. Igual, el trabajo de Lessmann despertaba emociones en una sociedad embelesada por el arte de la fotografía, que se convirtió en testigo y testimonio único de la vida urbana en la Venezuela de entonces.



Imagen 19. Federico Lessmann, *Caracas. El Anauco*, circa 1856. Archivo Fotografía Urbana.



Imagen 20. Federico Lessmann, *Caracas, La caja de agua*, circa 1856.  
Archivo Fotografía Urbana.



Imagen 21. Federico Lessmann, *Caracas, vista hacia el sur*, circa 1856.  
Archivo Fotografía Urbana.

La crónica visual de la ciudad de mediados del siglo permite entender y calibrar la significación de los cambios que alteran la fachada tradicional, unos años después. La aldea de fachada colonial y techos rojos, poco a poco se transforma con la introducción de muestras de la modernidad. Ese camino, que recorre lentamente, pero sin vuelta atrás, la

distancia entre esos dos escenarios urbanos, sólo es posible recrearlo en la memoria colectiva desde el mágico lente de Federico Lessmann.

Lessmann juega un rol fundamental cuando se trata de estudiar la transformación urbana de la ciudad en la época de Antonio Guzmán Blanco. Con su lente registra los cambios que se consolidaron para hacer de Caracas la urbe más moderna del país, dentro del limitado proceso de modernización que se inicia en esos años.

Convertir a Caracas en un centro urbano dotado de las obras propias de la ciudad moderna, no estuvo en el plan de ningún gobierno hasta la llegada de Antonio Guzmán Blanco, quien se afanó por “[...] *hacer entrar a Venezuela en el orbe del progreso y la civilización de la era industrial, así como por promover a nuestra rezagada Caracas dentro de la jerarquía de urbes latinoamericanas.*”<sup>100</sup> El registro visual de esa transformación se debe a Lessmann, quien narra en silencio ese proceso, que se conserva como un testimonio único.

Las imágenes de Caracas que Lessmann nos presenta entre 1856-1858, nos muestra una ciudad devastada, pequeña y desolada. Catuche con La Pastora se erige solitaria y aunque lejanamente se halle el puente levantado por Juan Domingo del Sacramento Infante desde el siglo XVIII, la sombra verde protagoniza la mayor parte de la imagen. Un camino ruinoso, polvoriento y retraído es enfocado por Lessmann para dejar ver La Palomera y el Viejo camino del Valle. El Paraíso, Anauco y Caja de Agua con vistas ermitañas e inmensas que se diluyen a lo lejos con la naturaleza que protagoniza la imagen. Las casas amontonadas en El Centro con sus techos rojos dejan un paisaje huraño, arropado por las faldas del majestuoso cerro Ávila. Cada imagen evoca distintos sentimientos que van desde la nostalgia hasta el éxtasis.

---

<sup>100</sup> Arturo Almandoz, *El primer estrato de modernidad: El guzmanato y la bella época*. En: VVAA, *Santiago de León de Caracas 1567-2030*. p. 39.

Al margen de las reacciones emocionales, desde el punto de vista del análisis histórico, estas primeras fotografías representan el paisaje urbano desde una óptica desvinculada de la realidad política y social que favorece un ejercicio analítico concentrado en la imagen de la realidad del momento. El testimonio visual se convierte, de esta forma, no sólo en un importante elemento de apoyo para la reconstrucción del pasado, sino en un documento en sí mismo, capaz de confirmar o corregir otros testimonios.

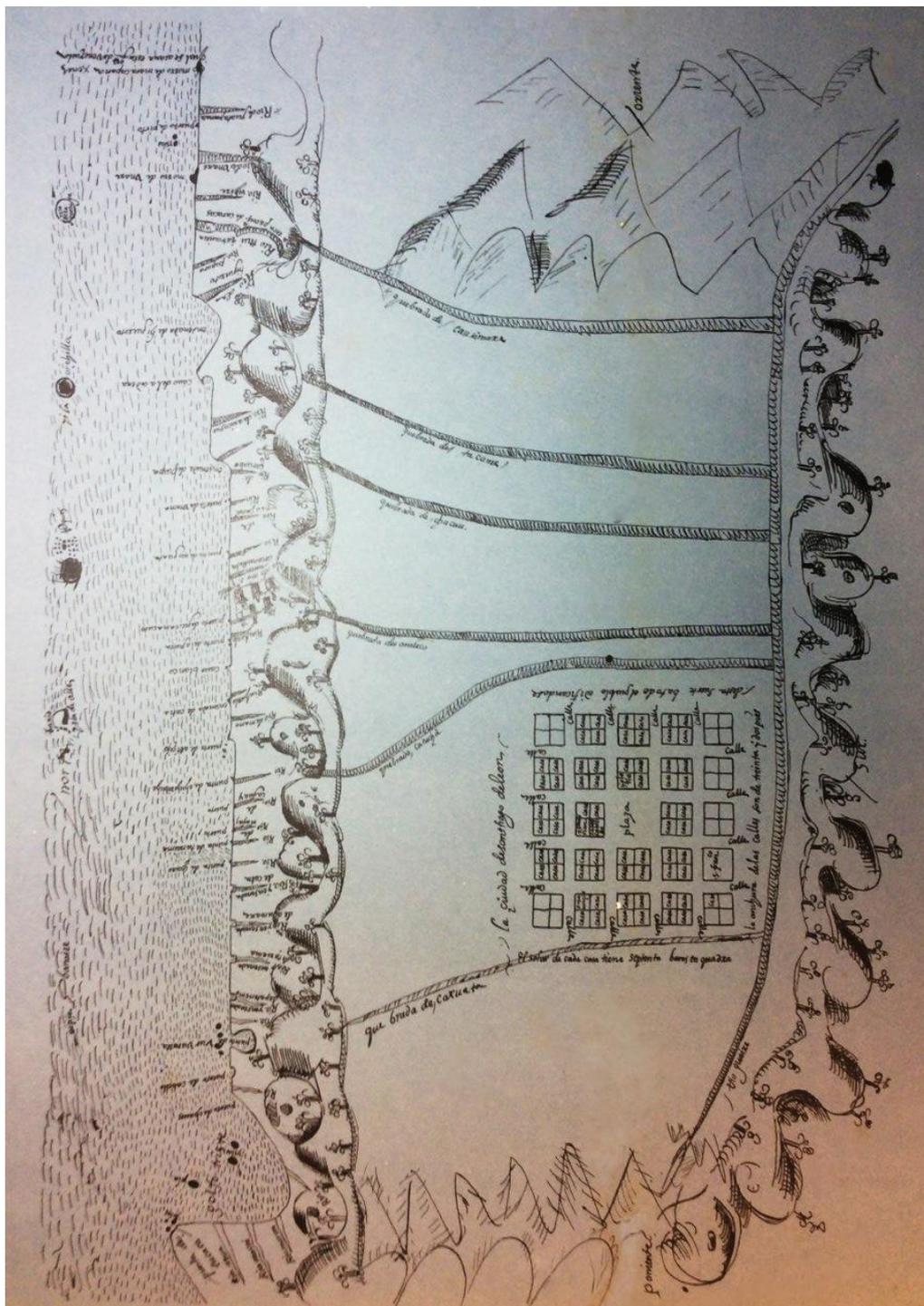


Imagen 22. Caracas. Plano I. Año 1578. Hecho durante el gobierno de Don Juan de Pimentel. Cortesía de Don Guillermo Tamayo. Caracas Cuatricentenaria.

### CAPITULO III

#### **El testimonio fotográfico de la transformación urbana de Caracas. *El Ilustre Americano* y la *Belle Epoque***

El desarrollo urbano de Caracas fue modesto durante la mayor parte del período colonial. Sólo en las décadas finales del siglo XVIII, la vida de la ciudad cobró animación cuando el aumento de las actividades mercantiles, en el marco de la libertad de comercio decretada por la Corona, generó prosperidad entre los hacendados y grandes comerciantes. Posteriormente, después de las guerras de independencia, no hubo condiciones para avanzar programas de renovación urbana, ni siquiera para la recuperación de la decadencia urbana de esas décadas difíciles.

La dinámica de cambios que surge con la independencia se manifiesta, más por el quiebre o debilitamiento de las estructuras coloniales que por la fuerza del nuevo orden. La ciudad capital resulta un buen ejemplo de las dificultades para iniciar una transformación de las estructuras coloniales, e incluso para retomar los usos de la vida cotidiana y para reparar los daños físicos acumulados, como la destrucción todavía visible del terremoto del 26 de marzo de 1812. El proyecto republicano hasta los setenta carece de la energía para materializarse físicamente en una fuerte renovación urbana. Aunque algunos cambios, lentos y sin clara dirección, dan cuenta del nuevo estado de cosas. De esta etapa hay unos pocos registros narrativos pero no imágenes de la ciudad que permitan apreciar ese proceso.

Los cambios fueron más notables y definitivos en las últimas décadas del siglo, comenzando con el notable impulso renovador durante el régimen de Antonio Guzmán Blanco, una renovación que prosiguió en los años posteriores, aunque con marcha accidentada. La impronta

guzmancista fue sin duda perdurable, al punto que casi un siglo y medio después, el núcleo urbano de Caracas, en el perímetro de su trazado colonial, se distingue por la presencia destacada de obras públicas ordenadas por el Ilustre Americano.<sup>101</sup>

De esa Caracas renovada se conservan testimonios fotográficos, que muestran el contraste entre esas obras monumentales de aire moderno e inspiración francesa y el ambiente modesto y apacible de una Caracas que todavía imponía su perfil colonial de casas bajas y edificios modestos.

Es así que el proceso de transformación impulsado por Guzmán Blanco resulta pieza clave para nuestro trabajo de investigación sobre la fotografía del siglo XIX, que proporciona los primeros registros visuales de la construcción de los íconos del urbanismo moderno en la capital venezolana. Las fotografías de la época, en especial las que se deben al ojo profesional de Federico Lessmann, documentaron el surgimiento de paseos, del gran teatro, de los edificios públicos de importante presencia arquitectónica, como el Capitolio, de la nueva vialidad, de los ferrocarriles. Todas manifestaciones de la aplicación de la política del progreso que se materializaba sobre todo en esos símbolos del crecimiento industrial y de la prosperidad burguesa.

Esos testimonios fotográficos nos permiten, por lo tanto, apreciar el antes y después de Caracas, en otras palabras el paso de la ciudad todavía de perfil colonial al nuevo esquema de urbanismo y arquitectura de inspiración francesa que se incorpora sin cambiar esencialmente la vieja estructura. La fotografía juega entonces un papel fundamental como documento histórico, ya que a través de ella el ojo humano puede

---

<sup>101</sup> En: Soledad Mendoza, *Así es Caracas*. p. 13.

vislumbrar el cambio físico de la ciudad y tener una mejor comprensión de su alcance y de su impacto en la vida urbana de la época<sup>102</sup>.

### **El programa de transformación urbana de la ciudad**

La gestión de gobierno de Guzmán Blanco se distingue de sus antecesores por el desarrollo de obras que Venezuela había pospuesto durante décadas, por la falta de recursos económicos y la ausencia de una paz prolongada que permitiera emprender y culminar un programa de envergadura. En este sentido, los años del guzmancismo proporcionan una luz sobre un proyecto de país, no sólo en cuanto a la construcción de obras de interés público, sino en lo económico y político<sup>103</sup>.

El proyecto de obras para el progreso requería crear las condiciones económicas y políticas que permitieran su desarrollo. Aunque la llegada de Guzmán Blanco al poder fue a través de la llamada Revolución de Abril de 1870<sup>104</sup> y la guerra ocupó los primeros años de su gobierno, el *Ilustre Americano* se atribuyó haber conseguido las condiciones para la paz, razón

---

<sup>102</sup> “Las incontables imágenes producidas a partir de 1840, de los microaspectos captados de diferentes contextos sociogeográficos, han preservado la memoria visual de innumerables fragmentos del mundo, de sus escenarios y sus personajes, de sus eventos continuos, de sus constantes transformaciones. Esas imágenes son documentos para la historia y también para la historia de la fotografía. La fotografía es un intrigante documento visual, cuyo contenido es al mismo tiempo revelador de informaciones y detonador de emociones. Segunda vida perenne e inmóvil, preservando la imagen-miniatura de su referente: reflejos de existencias/ocurrencias, conservados congelados por el registro fotográfico. Contenidos que despiertan sentimientos profundos de afecto, odio, nostalgia en algunos; y exclusivamente medios de conocimientos e información para otros que los observan libres de pasiones, estén próximos o apartados del lugar y de la época en que aquellas imágenes tuvieron su origen. Desaparecidos los escenarios, los personajes y los monumentos, a veces sobreviven los documentos.” Boris Kossoy, *Fotografía e historia*, p. 23.

<sup>103</sup> Diego Bautista Urbaneja, *La idea política de Venezuela: 1830-1870*, p. 98.

<sup>104</sup> Una vez que Antonio Guzmán Blanco se exilia en Curazao desde agosto de 1869, prepara un movimiento para derrocar al gobierno de José Ruperto Monagas, razón por la cual emprende su regreso al país en febrero de 1870, logrando su entrada por las costas de occidente. Poco a poco avanzan hacia Caracas, hasta que el 27 de abril del mismo año logra derrocar al gobierno de los Azules, y es proclamado presidente de Venezuela.

por la cual podía pensar en una civilización moderna para el desarrollo del país. Guzmán llega al poder como representante de una nueva generación y un tiempo cuando, a pesar del autoritarismo y la vanidad de personajes como el mismo Guzmán, prevalecerá la energía y el avance.

Sacar del atraso económico, político, social y cultural a Venezuela, implicaba la toma de decisiones acertadas y urgentes para orientar al país hacia la construcción de obras imprescindibles como la infraestructura de comunicaciones, la modernización del transporte y la creación de un ambiente urbano acorde a los tiempos, en el que los visitantes y potenciales residentes extranjeros se sintieran cómodos. Así es que las decisiones no tardan en llegar.

En el orden político, Guzmán Blanco trata de crear un clima estable, sometiendo a los pequeños caudillos regionales y al país que acató su poder de gran caudillo por tres períodos continuos.<sup>105</sup> Pero al mismo tiempo que somete el país e impone sus métodos para asegurar la paz, al menos por un tiempo, emprende su programa de transformación física que tiene como foco la ciudad de Caracas, con aspiraciones de llevarla al primer estrato de la modernidad metropolitana. El modelo para esos cambios era ya conocido y estimado por la dirigencia de la época, venía de Francia, el país que Guzmán Blanco sentía tan cercano a su ideal del progreso.

La burguesía emergente estrechamente ligada a los principales sectores económicos del país, apoya la influencia socio-cultural principalmente de Francia, favoreciendo la adopción “[...] *del estilo francés en diversas manifestaciones de la vida doméstica y pública en las ciudades; por sobre la ostensible imitación de maneras europeas, el París del*

---

<sup>105</sup> Tres períodos conocidos como el Septenio (1870-1877), el Quinquenio (1879-1874) y el Bienio (1886-1888).

*Segundo Imperio prevaleció en tanto arquetipo de modernidad y refinamientos urbanos para las élites latinoamericanas [...]”<sup>106</sup>*

La marcada influencia de las transformaciones urbanas llevadas a cabo en París por Georges-Eugène Haussmann, el prefecto del Departamento del Sena, siguiendo órdenes de Napoleón III, <sup>107</sup> impulsó el plan urbanístico que se aspiró replicar en Caracas. Guzmán, en sus diversas posiciones como alto funcionario de gobierno, aprovechó desde los sesenta sus viajes a Francia y a otros países europeos, allí estableció provechosas relaciones con personalidades del mundo político y económico y pudo conocer de cerca estos proyectos que intentó desarrollar en Venezuela, como señala el viajero James Mudie Spence.

Los viajes del Presidente por varias partes de Europa, y especialmente su residencia en Inglaterra, Francia, y Estados Unidos, le han permitido oportunidades de examinar y familiarizarse con los últimos resultados de la civilización; y, para una persona con sus percepciones naturalmente agudas, debe haberle enseñado la ventaja, más aún la absoluta necesidad, del gobierno estable para el desarrollo de los recursos de un país. <sup>108</sup>

Asimismo, el carácter populista del gobierno de Napoleón III para impresionar a la sociedad y ganar el favor popular estuvo presente dentro de las premisas guzmancistas, inspiradas en las obras del Segundo Imperio<sup>109</sup>.

La puesta en práctica de la transformación urbana, bajo la dirección del Ministerio de Obras Públicas (MOP) creado en 1874 con el fin de organizar la ejecución de las primeras grandes obras, no se hizo esperar. El programa se orientó a dotar a Caracas de sistemas de saneamiento, de

---

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>107</sup> Georges-Eugène Haussmann, se desarrolló como funcionario público en Francia, principalmente durante el imperio de Napoleón III, quién le otorgó el título de Barón Haussmann, por haber llevado a cabo el plan de renovación de la ciudad.

<sup>108</sup> J.M. Spence, *The Land of Bolívar or War, Peace and Adventure in the Republic of Venezuela*. En: Arturo Almandoz, *Urbanismo europeo... Ob. Cit.* p. 62.

<sup>109</sup> Véase: E. F. Londei, *La Parigi di Haussmann: la trasformazione urbanística di Parigi durante il secondo Imperio*

seguridad, de monumentos y jardines, que le darían una apariencia de modernidad

Es él [Antonio Guzmán Blanco] quien hace barrer los escombros del terremoto de 1812 y quien inicia una era de reconstrucción que comprende edificios modernos, nuevas vías públicas, parques y paseos que le consagran como uno de los gobernantes más dinámicos y progresistas de la América hispana.<sup>110</sup>

Es de destacar que la renovación de Caracas emprendida por Guzmán fue una pieza importante de su proyecto de poder. Su concepción centralizadora se manifestó tanto en el afán de eliminar la influencia de los caudillos regionales como en la construcción de los símbolos del poder en la ciudad capital.

Entre las obras más imponentes y perdurables de Guzmán, sobresale el Capitolio Federal, el monumento al poder que, incluso en nuestros días, destaca como el más importante del área central de Caracas. El Capitolio, propuesto como sede del poder Ejecutivo, de la Corte Federal y de las Cámaras Legislativas, fue la primera gran obra destinada a realzar el poder. En los terrenos de lo que anteriormente era el Convento de las Reverendas Madres de la Inmaculada Concepción, expropiado por Guzmán Blanco, al respecto comenta Ramón Díaz Sánchez que el proyecto,

“[...] ocupa toda la manzana donde antes estaba el convento de la Concepción la joya más preciosa que adorna esta ciudad y de quien puede vanagloriarse con razón’ según comentaba José de Oviedo y Baños. Pero Guzmán Blanco no cree en la utilidad de los conventos. Decreta su extinción y escoge el sitio del de las Concepciones para levantar el Capitolio y rodearlo de boulevares”<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> Véase: Ramón Díaz Sánchez, *El cambiante rostro de Caracas (...) Ob. Cit.* p. 10.

<sup>111</sup> *Ibíd.*, pp. 176-177.

La obra, cuya edificación es de estilo neoclásico, comenzó en septiembre del año 1872, bajo la dirección del ingeniero Luciano Urdaneta, acompañado también por Manuel María Urbaneja, Roberto García y Juan Hurtado Manrique y se inauguró en el año 1877. En apenas cinco meses de trabajo continuo, el ala Sur del edificio -correspondiente a los salones de sesiones de la Cámara Legislativa- había sido concluido, mientras que el ala Norte –donde está el Salón Elíptico- se logró terminar también de acuerdo al cronograma estipulado por Guzmán Blanco, para lo cual estableció varios turnos de trabajo e impuso fechas precisas para acelerar la realización de las obras en el menor tiempo posible.

Otro proyecto que responde al interés en dar realce al poder político, en el espacio que otrora fuera un mercado itinerante en el centro de Caracas, fue la edificación de la Plaza Bolívar<sup>112</sup>, en sustitución de la Plaza Mayor. Allí se erige una estatua en homenaje a Bolívar, rodeada de elegantes jardines y fuentes.

El uso de la figura de Bolívar para capturar la sensibilidad colectiva, creando dentro del imaginario popular una fe que se extiende, incluso, hasta el presente, es un pilar importante en la construcción de los símbolos del poder. Aunque la veneración oficial de Bolívar ya se había iniciado con la repatriación de sus restos, es con Guzmán que asume las características de un culto oficial. La estatua ecuestre de Bolívar fue encargada y ejecutada por el escultor Adamo. Luego de sobrevivir al naufragio del bergantín *Thora*, en Los Roques, la estatua logró llegar en la goleta *Cisne* al puerto de La Guaira para su inauguración el 7 de noviembre de 1874, acompañado de los repiques de las campanas de La Catedral y veintiún cañonazos para darle la bienvenida.

---

<sup>112</sup> En la Plaza Bolívar se exhibió desde 1874 una estatua ecuestre en bronce del Libertador Simón Bolívar, obra del escultor Tadolini. Véase: Soledad Mendoza, *Así es... Ob. Cit.* p. 27.

Es así como este pequeño espacio urbano trazado por Diego de Henares, después de haber servido como plaza y mercado, como altar de sacrificio y terreno de definiciones, se transforma en marco frondoso a la gloria de Bolívar. Sin duda una vida intensa y llena de contenido y significación ara una plaza.<sup>113</sup>



Imagen 23. Federico Lessmann, Caracas. Estatua de bronce de Simón Bolívar, circa 1874. Archivo Fotografía Urbana

<sup>113</sup> Graziano Gasparini y Juan Pedro Posani, *Caracas a través de su arquitectura*. p.175.

Simultáneamente con la construcción del Capitolio, el *Ilustre Americano* decreta la transformación de la fachada de la Universidad Central de Venezuela, ubicada justo al lado de la Iglesia de San Francisco, bajo la obra de Juan Hurtado Manrique<sup>114</sup>, quien le quitó la usual estructura colonial de las construcciones de la época.

La demolición de unas casuchas pertenecientes al antiguo convento establece un nuevo espacio urbano entre las fachadas de la Universidad y del Capitolio. Este espacio se transforma en la Plaza Guzmán Blanco y allí el *Ilustre Americano* puede contemplarse en la estatua ecuestre que el Congreso mandó a erigir por decreto el 3 de abril de 1873.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Juan Hurtado Manrique [Caracas 1837-1896]. Arquitecto. Inicia “[...] sus actividades como arquitecto al servicio del gobierno de Antonio Guzmán Blanco, a partir de 1870. Entre 1873 y 1875 proyecta y construye la nueva fachada norte de la Universidad y, a continuación, el edificio del Museo Nacional, ambas partes en estilo neogótico, creando un importante conjunto urbanístico en el centro de Caracas, que complementa el bulevar delimitado, en el lado opuesto, por el Palacio Legislativo. En 1883, el Museo será ampliado como sede de la exposición del centenario del nacimiento del Libertador; para ello, Hurtado Manrique había proyectado un palacio de exposición en la parte norte de la ciudad, sin lograr construirlo. En 1876 hace modificaciones al Palacio de Gobierno (Casa Amarilla) y diseña el Templo Masónico, una obra neobarroca. Inicia a la vez el proyecto del templo de Santa Ana y Santa Teresa, llamado también San Felipe Neri, por estar ubicado parcialmente en el lugar que ocupaba aquel oratorio colonial. Esta es la más grande y mejor diseñada de las iglesias decimonónicas en Venezuela, distinguiéndose por sus 2 fachadas neoclásicas y la volumetría acentuada con numerosas cúpulas; interrumpida su construcción durante algunos años, Santa Teresa se inaugura definitivamente en 1881. Entre 1880 y 1883, dirige la construcción de algunos puentes de mampostería sobre las quebradas Catuche y Caroata, proyectados por él y por otros ingenieros. En 1883, diseña la Santa Capilla, obra neogótica, con la estructura del techo ejecutada en madera. Entre 1883 y 1884, proyecta la nueva fachada de la iglesia de Las Mercedes. Entre 1884 y 1885 la capilla de El Calvario, así como la de Nuestra Señora de Lourdes, reconstruida luego en forma distinta. Durante varios años, estuvo a cargo del proyecto y de los trabajos del mercado de San Jacinto, construido en el lugar del antiguo convento del mismo nombre (hoy plaza El Venezolano). Hacia finales del siglo trabaja con él, como asistente, el arquitecto Alejandro Chataing. En 1895 construyen ambos, en las pendientes de El Calvario, el Arco de la Federación. Fuera de Caracas, proyecta la modificación del Colegio Federal en Maracaibo (antiguo convento franciscano) y de la iglesia de Ortiz, en el estado Guárico, la cual sólo se construye parcialmente. Su obra, juzgada en conjunto, presenta las características de un marcado eclecticismo, al utilizar con gran habilidad el repertorio clásico, neobarroco, neogótico y en general, las formas relacionadas con la arquitectura francesa. En 1883 es nombrado director de Edificios y Ornato de Poblaciones; luego, en 2 oportunidades (1886 y 1894), ministro de Obras Públicas. De 1887 hasta 1891, trabaja como profesor de arquitectura en la Academia Nacional de Bellas Artes.” En: Diccionario de Historia de Venezuela Fundación Polar, 2da Edición 97. Véase también: *El Cojo Ilustrado*, 15 de junio de 1893, año II, N° 36.

<sup>115</sup> Graziano Gasparini, Caracas. *La ciudad colonial y guzmancista*. p. 255.



Imagen 24. Fotografía tribuida a Federico Lessmann, Caracas.  
 Estatua del general Antonio Guzmán Blanco.  
 Detrás, la fachada de la Universidad de Caracas, circa 1878.  
 Archivo Fundación John Boulton.

El Calvario, conocido desde la colonia como un lugar para la peregrinación de Semana Santa, fue transformado en Paseo en 1873, en ella, además, se incluyó una capilla de Lourdes y una estatua del *Ilustre Americano* como consecuencia del decreto de Honores a Guzmán Blanco. De una colina casi en abandono fue modificada en el parque de la ciudad, desde donde funcionó también el depósito de agua del nuevo acueducto. En lo más alto del Calvario, la estatua de Guzmán Blanco conocida popularmente como el *Manganzón*, a propósito de la posición relajada en

la que se encontraba el personaje, fue diseñada por el artista francés Joseph-Alexis Bailly<sup>116</sup> y fundida por Robert Wood, en Filadelfia, Estados Unidos. Los caraqueños, aunque extenuados por la evidente vanagloria de Guzmán Blanco al desplegar sus estatuas e imágenes por toda la ciudad, reconocían los progresos de Caracas, aunque eventualmente cuestionasen el afrancesamiento de la misma.

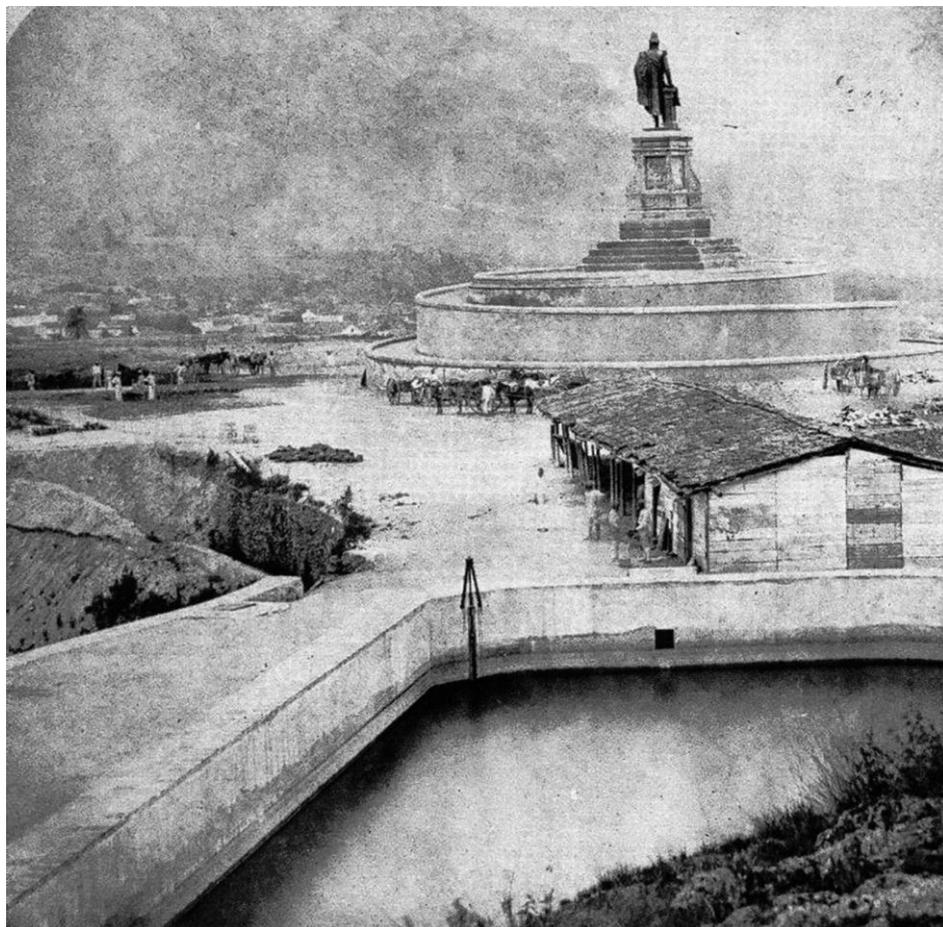


Imagen 25. *El Manganzón*, circa 1874. Reproducción Corototeca Carlos Eduardo Misle

---

<sup>116</sup> Joseph A. Bailly [1825-1883]. Artista estadounidense de origen francés, fue reconocido por sus grandes esculturas, entre ellas, la de Antonio Guzmán Blanco erigida en el paseo El Calvario, con la cual participó en el Exposición del Centenario de 1876, para celebrar de 100 aniversario de la Declaración de la Independencia de Estado Unidos, y que se celebró en Filadelfia, Pennsylvania. Véase:



Imagen 26. Mano del *Manganzón*.  
Colección Museo Fundación  
John Boulton

Otro caso de construcción monumental del espacio urbano en sustitución de espacios de uso religioso fue la construcción del Teatro Municipal, en el área libre que dejó la demolición del Templo de San Pablo Ermitaño<sup>117</sup>, situado al lado del Hospital Real.

Sobreviviente de todas las demoliciones, contingencias y circunstancias, sigue ocupando un sitio lleno de historia. Donde el coliseo caraqueño se alza, sonaron las campanas, se encendieron los rezos y se volcaron las procesiones del Nazareno y la Copacabana. Allí estuvo otro importante testigo de la vida de Caracas. Un testigo de tres siglos: la iglesia de San Pablo Ermitaño, levantada en una Santiago de León de poca edad y mucha fe, a raíz de la epidemia de viruela que azotó la ciudad en 1580. Se hizo el voto, apuntalado en el fervor caraqueño por el señor San Pablo, cuando el gobernador y

<sup>117</sup> En: Comisión Organizadora del Cuatricentenario de Caracas, *Teatro Municipal 1881-1967*. p. 3.

capitán general era don Juan de Pimentel, quien trajo a la capital a Caracas y jamás quiso abandonar este valle.

La desaparición del templo no fue bien vista por muchos ciudadanos, sin embargo, su inauguración en 1881, con el espectáculo a viva voz de la ópera *El Trovador* de Verdi, dejó estupefactos a los invitados por tratarse de una magnífica obra de la arquitectura, por lo que se convirtió poco tiempo después es un espacio de disfrute cultural<sup>118</sup>.

Posee Caracas un regular teatro que puede contener 1500 personas. Sus condiciones acústicas son excelentes y su forma interior adecuada para que cada espectador pueda dominar con la vista, no sólo el escenario y el patio, sino casi la totalidad de los concurrentes.<sup>119</sup>

El ingeniero Esteban Ricard llevó a cabo los inicios de la obra durante el Septenio, y, tras el éxito de la Revolución Reivindicadora, el ingeniero Jesús Muñoz Tebar la culminó durante el Quinquenio.



Imagen 27.  
Federico Lessmann, *Caracas. Esquina, plaza e iglesia de San Pablo*. 1864.  
Archivo Corototeca de Carlos Eduardo Misle.

<sup>118</sup> Carlos Raul Villanueva, *Caracas en tres tiempos. Iconografía retrospectiva de una ciudad*. p. 167.

<sup>119</sup> Graziano Gasparini, *Caracas. La ciudad... Ob. Cit.* p. 242.

La Iglesia de la Santísima Trinidad, construida por Juan Domingo del Sacramento Infante<sup>120</sup> en el siglo XVIII y destruida en el terremoto de 1812, estaba en lenta reconstrucción, cuando Guzmán Blanco ordenó por decreto del 27 de marzo de 1874 y apoyado por la Cámara del Senado, convertirlo en Panteón Nacional, para conservar los restos mortales de los héroes que lucharon por la Independencia, así como para el reposo de otros notables a quienes se les reconociera una especial contribución al país.

La reconstrucción de la Iglesia, después del terremoto, estuvo a cargo del ingeniero José Gregorio Solano, quien dispuso la ejecución de dos torres, con tres fachadas simétricas, y tres puertas de acceso. Posteriormente, los ingenieros Julián Churión, Juan Hurtado Manrique, Tomás Soriano y Roberto García, trabajaron hasta concluir la obra con una fachada neogótica, que sería la sede del Panteón Nacional. La torre central del Panteón sobresale por encima de sus laterales, logrando notoriedad en la ciudad de Caracas, al tiempo que la sencillez le otorga elegancia y protagonismo.

[La obra fue inaugurada] [...] el 28 de octubre de 1875. Sin embargo, la verdadera consagración del edificio se cumplió el mismo día de San Simón un año más tarde (28.10.1876), cuando se trasladaron desde la catedral los restos del Libertador. Estos fueron colocados en un sarcófago de madera con revestimiento de plata y oro, realizado en estilo neogótico por el artista francés Emile Jacquin. Se trasladó asimismo desde la catedral la estatua del Libertador hecha en 1842 por el escultor italiano Pietro Tenerani. El sarcófago y la estatua fueron ubicados en el espacio que correspondía al presbítero de la

---

<sup>120</sup> Juan Domingo del Sacramento Infante (Caracas, circa 1700- Caracas, 12 de diciembre de 1780). Albañil, pardo y alarife. Construyó con sus propias manos un templo que consagró a la Santísima Trinidad con la ayuda económica de personalidades importantes en su época como el marqués del Toro, Juan Vicente Bolívar Ponte; también, de limosnas de muchas personas al tanto de su obra. Conto también con la ayuda del Cabildo Municipal. Su devoción era tan grande que se inscribió como hermano laico en la cofradía de la Santísima Trinidad, y luchó infructuosamente para que la orden de los trinitarios se establecieran en Caracas. Sin embargo, logró constituir en el año 1780 en el templo de la Santísima Trinidad, una cofradía de pardos libres, honrados y de buena vida y costumbres. Tras su muerte, sus restos fueron dispuestos al pie del altar mayor de la iglesia que construyó con sus propias manos. Véase: Oscar Beaujón, "Dos huéspedes singulares en el Panteón Nacional", pp. 670. En: *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, número 232.

iglesia, es decir, en el lugar del altar. En el techo, fue colgada una araña de cristal de Bacarat de 230 luces.<sup>121</sup>



Imagen 28. Capilla de la Santísima Trinidad antes ser convertida en Panteón. En: Graziano Gasparini. *Caracas, la ciudad colonial y guzmancista*.p.336



Imagen 29. Panteón Nacional con su aspecto neogótico. En: Graziano Gasparini. *Caracas, la ciudad colonial y guzmancista*. p.336

<sup>121</sup> Leszek Zawisza, *Panteón Nacional*. En: *Diccionario de Historia de Venezuela*, Fundación Polar. p. 489.



Imagen 30. Federico Lessmann, *Caracas. Panteón Nacional*, circa 1874.  
Archivo Fotografía Urbana

Otra edificación religiosa que entra en el plan de reformas urbanas fue la de la Iglesia de San Felipe Neri, construida en 1771 en homenaje a la congregación del oratorio que llevaba el mismo nombre. Su construcción

fue impulsada por el Padre Pedro Sojo, quien poco más tarde funda en el mismo sitio la Academia de Música. Sin embargo, tras su fallecimiento la iglesia fue paulatinamente abandonada.



Imagen 31. Esquina de San Felipe, hoy de Santa Teresa con vista de la Iglesia de los Neristas.  
En: Carlos Raúl Villanueva, *Caracas en tres tiempos*. p. 86.

La sospecha de que las edificaciones religiosas desaparecían en nombre del liberalismo anticlerical, eran infundadas, como se demostró con la construcción de iglesias. Esas obras se relacionan con el poder de la iglesia católica que no siempre tuvo buen entendimiento con Guzmán Blanco, quién en sus funciones de gobernante no eludió las diferencias surgidas con algunos de sus representantes. Sin embargo, en estos años

los católicos contaron con nuevos templos representativos del programa de renovación urbana.

En 1876, Antonio Guzmán Blanco ordena la demolición del antiguo oratorio de San Felipe Neri para construir sobre él la iglesia de Santa Ana y Santa Teresa -cuyo nombre se reconoce como homenaje a su esposa Ana Teresa Ibarra de Guzmán-, por lo que más adelante la construcción neoclásica diseñada por Hurtado Manrique es vista, además, como elemento fundamental para la reconciliación presidencial con la iglesia católica. Esta versión criolla de *La Madeleine* de París, tal como lo reseña el reconocido arquitecto Rafael Seijas Cook<sup>122</sup>, llama a convertirse en la obra maestra de la arquitectura nacional.<sup>123</sup>

La iglesia se abre en uno de sus costados a una plaza tranquila y fresca, cubierta de árboles que la valoran y humanizan. [...]

La planta general es sencilla y rectilínea; el interior de las naves luce en las cubiertas con grandes variedades de arcos y bóvedas; el Altar Mayor se alza en el punto neurálgico de la composición y se ilumina por altas ventanillas colocadas en torno de una inmensa cúpula; la diversidad de efectos, de espacios, formas y de luz, nos dan a medida que avanzamos sensaciones agradables y atrayentes. Las fachadas de entrada se destacan como bien proporcionadas, observándose en ellas un claro sentido de las medidas; en la que da hacia el oriente, sobresale un pórtico que se apoya sobre altas columnas, coronado por un frontón donde aparece en su vértice la figura de la Patrona Santa Ana enseñando a leer a la Santísima Virgen. Las fachadas laterales se destacan por su sincera simplicidad; las grandes horizontales de sus muros llenos, contrastan con las torres

---

<sup>122</sup> “Ingeniero-arquitecto, ensayista y poeta, Rafael Seijas Cook nace en Coro, Estado Falcón, en 1887 y muere en Caracas en 1969; estudia en el Colegio de la Inmaculada Concepción y en el católico Colegio Francés-Inglés; graduado en 1905 como Ingeniero en la Universidad Central de Venezuela, se especializa en Arquitectura en Bellas Artes de París (1905-1907). Trabaja en el Ministerio de Obras Públicas entre 1907-1910, luego asume el cargo de cónsul en Barcelona y en Madrid (1933-1935), a su regreso al país y al MOP es asesor nacional de obras públicas, adjunto a la división de Reparaciones de la Dirección de Edificios (1935-1939) y director de la Revista Técnica del Ministerio de 1936 a 1940. [...]En: Beatriz Meza, *Notas sobre arquitectura de Rafael Seijas Cook*. p. (HP-11) 2-3.

<sup>123</sup> Rafael Seijas Cook, *Arquitectura y arquitectos venezolanos*. p. 327. En: Arturo Almandoz, *Urbanismo europeo (...) Ob. Cit.*, p. 98.

macizas que limitan los ángulos y con todas las cúpulas, la grande y las pequeñas, que se perfilan en el cielo.

En la capilla de una nave lateral ha sido colocada la imagen de Jesús Nazareno, escultura atribuida a un escultor criollo y que durante largo tiempo había permanecido en el Templo de San Pablo; esta imagen sagrada fue y sigue siendo en la actualidad una de las más veneradas por los católicos venezolanos.<sup>124</sup>



Imagen 32. Federico Lessmann, *Caracas. Basílica de Santa Ana, circa 1881.*  
Archivo Fotografía Urbana

La supervisión de la obra fue realizada por el propio Guzmán Blanco, incluso, su reconciliación con la iglesia se profundiza y a través de un

---

<sup>124</sup> Carlos Raúl Villanueva, *Santa Teresa y el Teatro Municipal, problemas de la evolución de Caracas.* El Farol, n°. 205.

decreto presidencial ordena a Juan Hurtado Manrique la construcción de la Santa Capilla, réplica modestísima de la *Sainte Chapelle* de París.

Los gobiernos de Guzmán Blanco hicieron la contribución más grande al espacio público de la ciudad de Caracas y, sin duda, a esa política se debe el distanciamiento definitivo de la antigua ciudad de los techos rojos. En esos años superó la gestión de cualquier gobernante anterior en cuanto a la construcción de una multiplicidad de obras públicas y se preparó un escenario acorde a las aspiraciones de la élite burguesa.

Transformó las calles y aceras, impulsó nuevos mecanismos de transporte público como el tren Caracas-La Guaira <sup>125</sup>, así como la construcción de vías.



Imagen 33. S/A. Ferrocarril Caracas-La Guaira, circa 1885.  
Colección Venezuela siglo XIX-XX.

Colección Fotográfica del Archivo Audiovisual Biblioteca Nacional de Venezuela.

---

<sup>125</sup> El 25 de julio de 1883 fue inaugurado el ferrocarril Caracas-La Guaira, obra contratada por Antonio Guzmán Blanco al ingeniero inglés Robert Francis Fairlies.

Implantó un programa de parques públicos que repercutió en la transformación del paisaje urbano que sirvió de tipología y/o prototipo para la construcción de plazas a lo largo y ancho del país. La reforma urbana tenía también como objetivos: sanear la ciudad, crear las primeras servicios de limpieza para las áreas públicas y dar relevancia a la limpieza y apariencia ordenada de las calles eran de vital importancia, así como la regulación del comportamiento de sus habitantes, todo ello reconocido en las altas esferas internacionales.

El impacto de las obras públicas y de la renovación municipal fue reconocido no sólo por huéspedes de la corte guzmancista, sino también por norteamericanos y europeos que nos visitaran a finales del siglo XIX<sup>126</sup>.

En el contexto interno, la política del progreso servía sin duda para promover los intereses del régimen de Guzmán, de lo que se ocupaba bien la prensa guzmancista, sobre todo de los juicios sobre las obras que difundía *La Opinión Nacional*:

El interés que despliega este caballero por el embellecimiento de [la ciudad] se manifiesta con solo tender la vista a lo que hay hecho desde que el Ilustre Americano, conociendo su patriotismo, su eficacia y su decisión por todo lo que es obra de progreso, al propio tiempo que su entusiasmo por la gloria de la regeneración [...]<sup>127</sup>

El movimiento y transformación de una ciudad se desarrolla en un espacio de tiempo que no suele compaginarse con el tiempo de vida del hombre. Bajo el mandato de Guzmán Blanco, las obras de Caracas, numerosas e importantes, no alcanzaron a transformar su estructura espacial y funcional, pero por primera vez en la época republicana adquirió un aire de modernidad y las nuevas obras realzaron su condición de ciudad capital. Como ocurriría después en más de una ocasión, Caracas

---

<sup>126</sup> Arturo Almandoz, "El primer estrato... *Ob. Cit*". En *Santiago de León de Caracas, 1567-2030*, pp.48.

<sup>127</sup> *La Opinión Nacional*, Caracas, miércoles 6 de diciembre de 1876, no. 2283, año IX, mes XII.

transformó su apariencia en un lapso de tiempo tan breve que sus propios ciudadanos fueron testigos de esa historia, y han podido registrar esos cambios con palabras e imágenes. De esos cambios, dieron cuenta las imágenes captadas por la cámara fotográfica de Federico Lessmann.

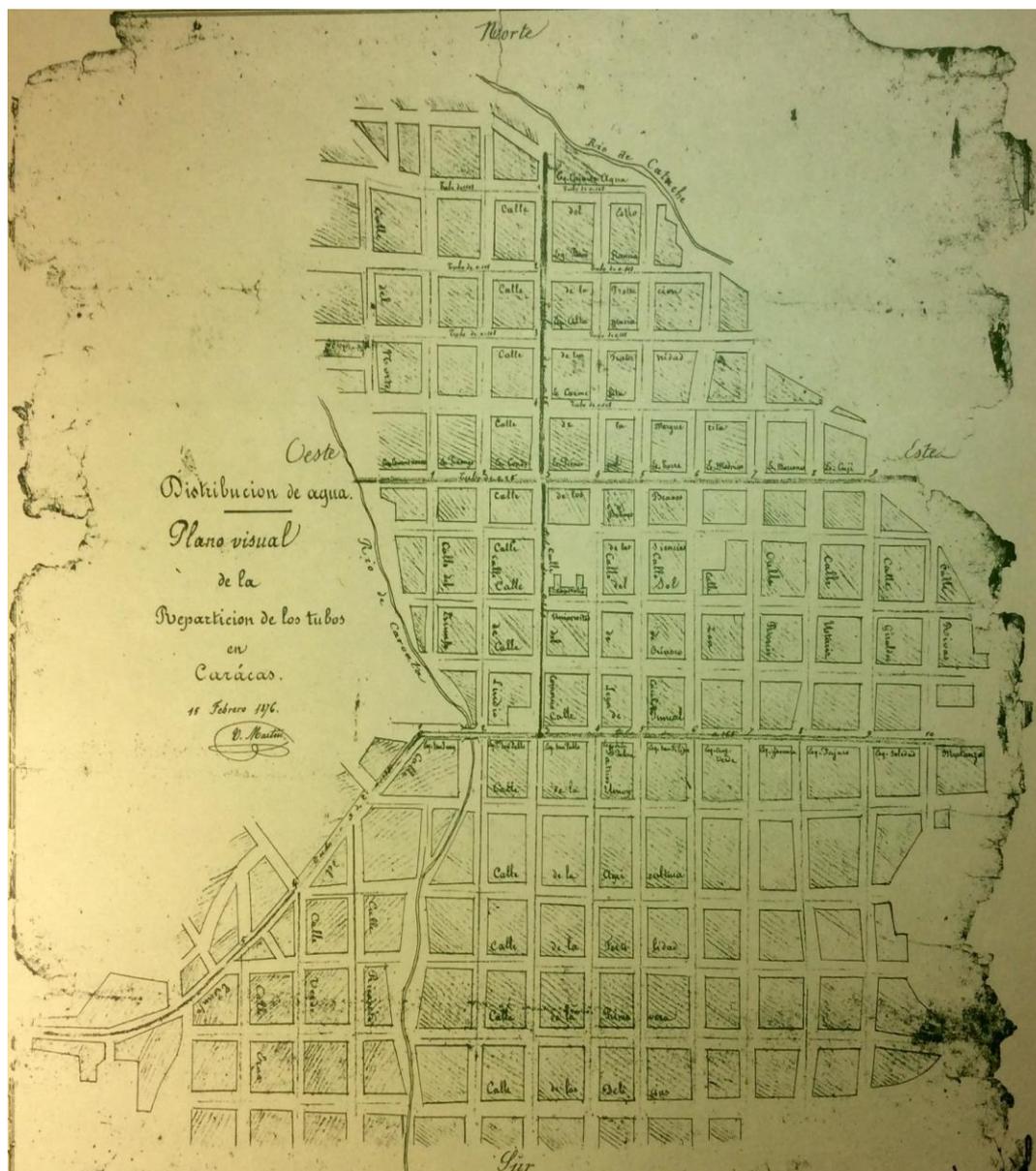


Imagen 34. Caracas. Plano IV. Año 1876. Autor: Don V. Martín. Cortesía del Dr. Victor Sardi. Caracas Cuatricentaria

### Caracas en imagen, de los techos rojos a la modernidad

La gran significación que tienen para la historia de la arquitectura y el urbanismo venezolano las últimas tres décadas del siglo XIX, durante las que se desarrolla la más intensa actividad de construcción del siglo y se emprenden obras públicas que realzan el perfil urbano de Caracas, no parece haber sido ignorada por sus propios habitantes. De esos cambios no sólo dan testimonio los actos legales y las crónicas de la época, ha quedado, además, un valioso testimonio visual que se debe al interés de Federico Lessmann en registrar con su cámara la presencia de las nuevas construcciones, monumentos y paseos que intentan darle a Caracas el impulso hacia la modernidad urbana.

Pese a que llegó de Alemania a una edad que en la época representaba la entrada en la adultez, Lessmann demostró a través del medio fotográfico su apego a Venezuela. A él le debemos el conocimiento de esa Caracas pre-guzmancista que poco a poco se fue entre el polvo de las demoliciones y con cada decreto de Antonio Guzmán Blanco que transformó la aldea colonial. Así mismo quedaron para la posteridad los retratos de importantes personajes como el General José Antonio Páez<sup>128</sup>, Anton Goering<sup>129</sup>, Arístides Rojas<sup>130</sup>, Adolfo Ernst<sup>131</sup>, entre otros, quienes posaron ante su cámara y que él retrató artística, cuidadosa y profesionalmente. Además, se ocupó de enseñar el oficio de fotógrafo a uno de sus once hijos: Federico Carlos Lessmann Heibner, “[...] quien

---

<sup>128</sup> Presidente de Venezuela en tres ocasiones (1830-1835, 1839-1843, 1861-1863), retratado por Lessmann en 1862.

<sup>129</sup> Pintor, dibujante, cronista, ornitólogo, zoólogo y taxidermista alemán que llegó a Venezuela en 1866 y se ocupó de escribir sus experiencias vividas en el país.

<sup>130</sup> Ilustre historiador, escritor, filósofo y médico del siglo XIX venezolano.

<sup>131</sup> Alemán, llegó a Venezuela en 1861, fue el principal promotor y creador de los estudios naturales, el Museo Nacional, la Biblioteca Nacional y la enseñanza de estudios naturales en la Universidad central de Venezuela. “*Naturalista de nota, políglota, y poseedor concienzudo de los conocimientos más variados en ciencias, artes y letras, es casi una enciclopedia viviente y merece como el que más el noble y raro título de escritor polígrafo.*” *El Cojo Ilustrado*, 1ero. de enero de 1892, Edición bimensual, no. 1.

*asimiló el caudal de experiencias profesionales de su padre y siguió sus pasos, para dejar también en admirables documentos fotográficos la Caracas y la Venezuela de Rojas Paúl, Andueza Palacios, Crespo, Andrade, Castro y Gómez.*"<sup>132</sup>

Federico Lessmann, ejerció su oficio como pionero de la fotografía en Venezuela durante más de cuatro décadas, tiempo en el que se ocupó de documentar la Caracas del siglo XIX y buena parte de su transformación, una vez que el *Ilustre Americano* inició en la ciudad la labor de demolición y construcción necesaria para abrir la era del progreso material que ambicionaba. También se desempeñó como retratista, en Alemania y Venezuela, utilizando la tecnología del momento, el daguerrotipo, y luego elaboraba las imágenes en fotografías estereoscópicas impresas en papel heliográfico, técnica que empleó desde 1857<sup>133</sup>.

La cuantiosa colección de imágenes de Lessmann corresponde a los retratos de personajes de la época y a las imágenes de la Caracas de entonces, que hoy día son piezas testimoniales de gran valor para la historia de la construcción urbana en esa época. En su época, la obra de Federico Lessmann fue conocida más allá de nuestras fronteras, cuando participó en la exposición internacional de Viena de 1873.

El arquitecto William Niño Araque destaca así la significación de la obra de Lessmann cuando expresa el carácter revelador de sus imágenes como testimonio icónico de los modos de vivir y su gente, porque permanecen como uno de los documentos gráficos más importantes de

---

<sup>132</sup> Carlos Eduardo Misle (Caremis), *Venezuela siglo XIX... Ob. Cit.*, p. 47.

<sup>133</sup> "A partir de este año Federico Lessmann realiza un importante registro de paisajes y retratos en imágenes estereoscópicas. A esta etapa pertenecen las valiosas imágenes, Hacienda de caña de Echezuría; La Aduana de La Guayra. La calle del comercio; Vista hacia Guanapa; Camino viejo del Valle; Parte del camino nuevo de La Guayra; San Jacinto; La Guayra. Iglesia de San Juan de Dios; Valencia y Puente Dolores, Av. Del Paraíso [...]"*Fotografía Urbana... Ob. Cit.*, p. 369.

Caracas durante el tiempo sacudido por las Guerras Federales. Desde la complejidad del mundo creativo que es expresado desde las primeras técnicas fotográficas, Lessmann encabeza una empresa que emerge desde las técnicas más rudimentarias exigiéndole amplios conocimientos científicos para la realización de los compuestos de revelado, así como la dificultad entendida para el traslado de sus equipos de fotografía, pero que le permitían acercarse a su pasión por la imagen paisajística.<sup>134</sup>

Lessmann fue testigo directo de las numerosas transformaciones de Caracas, presencié múltiples demoliciones de estructuras, monumentos y edificios coloniales ordenadas por Guzmán Blanco y que él fotografió para la historia. Vio caer en 1865 los arcos coloniales de la antigua Plaza Mayor; en 1876, después de casi trescientos años de su construcción, presencié la demolición del templo de San Pablo para construir sobre sus ruinas el gran Teatro Guzmán Blanco.<sup>135</sup>

Con su elegante y metódico arte de dibujante, Lessmann logró captar espacios representativos como El Calvario, La Pastora, La Trinidad, San José, entre otros. En los ochenta realizó una de las series más importantes de arquitectura y ciudad, plasmando en fotografía la fachada de la Iglesia La Trinidad convertida en Panteón Nacional, el ferrocarril de La Guaira y el Palacio Federal Legislativo.

No representó para Lessmann un inconveniente tener que llevar a cuestas su equipo fotográfico pesado y aparatoso, que debía ser una curiosidad en la Caracas de entonces. Su entusiasmo por captar la arquitectura de la ciudad de los techos rojos, la rutina de sus gentes o los monumentos de Caracas, una vez que se inició la era de la modernidad con el hegemónico *Ilustre Americano*, prevaleció por encima de otras circunstancias.

---

<sup>134</sup> William Niño Araque, *Fotografía Urbana venezolana 1850-2009*, p. 15.

<sup>135</sup> Véase: Carlos Eduardo Misle (Caremis), *Venezuela siglo XIX en fotografía.*, p. 48.

La transformación de las fachadas de muchas casonas, reflejaba el bienestar económico y el inicio de la evolución urbana que hoy día podemos conocer gracias a la fotografía. Por ejemplo, la transformación de la fachada del convento de San Francisco a partir de 1872, cuando se iniciaron los trabajos del Capitolio. Algunas calles y esquinas de la ciudad se modificaron para construir los nuevos puentes y paseos. Ello se evidencia claramente en el trabajo de Federico Lessmann, quien plasmó en múltiples daguerrotipos y albúminas<sup>136</sup> buena parte de la ciudad de los techos rojos.

Los corredores y patios de la sede de la Universidad Central de Venezuela, hoy Palacio de las Academias, ostentan nuevas molduras y arcos aunque mantienen su planta colonial. Otras obras coloniales, sin embargo, no corrieron con la misma suerte, pues desaparecieron para ser reemplazadas por otras construcciones, tal es el caso de la demolición del templo de San Pablo y el de San Jacinto por el gobierno de Guzmán Blanco.

La Caracas que se asoma a la modernidad se hace evidente en relativo poco tiempo, así nos lo muestra Lessmann en la imagen del sur de Caracas tomada desde el Calvario, en la esquina de Catuche con La Pastora o la vista desde El Paraíso, captadas en 1857.

---

<sup>136</sup> Técnica fotográfica de impresión de positivo por contacto directo, conocida por sus siglas en inglés, POP, muy común durante la segunda mitad del siglo XIX. Consiste en la impresión de la imagen por luz ultravioleta sin revelado químico, sobre una hoja de papel recubierta por dos o más capas de clara de huevo a manera de barniz, el cual podía ser algunas veces brillante. Posteriormente era fotosensibilizado con un baño de nitrato de plata para formar con el cloro contenido en la solución de albúmina, sales de cloruro de plata. Este recubrimiento de huevo únicamente impermeabiliza al papel, sellando las fibras para aumentar la nitidez de la imagen, incrementar el brillo y la densidad. La fotosensibilidad necesaria para crear la impresión nada tiene que ver con la albúmina, sino que es lograda por la flotación del papel en una solución de sales de nitrato de plata que permanecen en suspensión sobre la capa de albúmina sin impregnar las fibras de papel. El tiempo de exposición podía variar bajo la luz directa del sol podía comprender entre cinco y 10 minutos o incluso horas bajo una luz muy débil. En: <http://procesosfotograficos.blogspot.com/2007/07/albumina.html>

En la vista de Caracas, tomada desde el río Catuche, destaca la torre de la Catedral y de la iglesia de Altagracia, además de restos de muros y ruinas, consecuencia del terremoto de 1812, aunque también vale la pena mencionar la construcción de aceras más elevadas en el medio de las calles y el empedrado de algunas calles, demostrando mejoras en cuanto a la administración municipal, evidenciado también en la vista de El Paraíso.

La morfología de la Caracas guzmancista le dio al espacio urbano una significación simbólica, que Lessmann logra captar. Así, la estatua ecuestre de Simón Bolívar en la plaza del mismo nombre, crea la imagen icónica que desde entonces identifica ese espacio urbano, a la vez que la vegetación que muestra la fotografía de Lessmann evoca la frescura de la ciudad que conserva su naturaleza tropical.

Otro cambio importante que registra la cámara de Lessmann, fue la construcción de bulevares alrededor del Capitolio, que modifican la estructura de la ciudad colonial moldeada ahora a partir de la arquitectura francesa que tanto gustaba al *Ilustre Americano*. La colina del Calvario se convirtió en parque y zona verde, al tiempo que sirvió para instalar el depósito de agua del nuevo acueducto y para levantar una estatua del propio Guzmán, motejada por los propios caraqueños como *El Manganzón*, tal como se mencionó anteriormente. En este sentido, si bien la estatua dominaba parte importante del paisaje, no sirvió para opacar las hermosas veredas y fuentes que complementaban la gran obra de arquitectura paisajística<sup>137</sup>. El refrescamiento de Caracas se hacía notar, al tiempo que la necesidad de nuevos lugares para el encuentro ciudadano logró hacer del lugar un espacio único en su época. Así es reflejado el espacio en la imagen del Jardín Paseo El Calvario, como un lugar acogedor que cumple

---

<sup>137</sup> Graziano Gasparini; Juan Pedro Posani, *Caracas a través... Ob. Cit.*, p. 216.

la promesa de recibir a sus pobladores e integrarlos como parte de la sociedad.



Imagen 35. Federico Lessmann, *Caracas. Jardín en el Paseo El Calvario*, circa 1873.  
Archivo Fotografía Urbana

Los grandes monumentos eran uno de los fuertes de Guzmán Blanco, en este sentido, la construcción del Capitolio cumplió muy bien su cometido de ir borrando el aspecto de aldea de la capital. Las fotografías de Lessmann captan muy bien esa cualidad monumental, particularmente visible dado el entorno de las modestas edificaciones vecinas y la soledad de las calles que rodean la edificación.

El Palacio Federal se deja ver en la imagen como una de sus grandes obras. “El lado sur y norte se enlazan a través de dos cuerpos que lucen grandes arcos rebajados y dan acceso al patio central desde los lados Este y Oeste [...]”<sup>138</sup>, así como una fuente central en el patio que se mantiene aún hoy, denotando la influencia europea en el desarrollo urbano de Caracas.



Imagen 36. Federico Lessmann, *Caracas. Palacio Federal*. Circa 1877. Archivo Fotografía Urbana

---

<sup>138</sup> *Ibíd.*, p. 244.



Imagen 37. Federico Lessmann, *Caracas. Patio interno Palacio Federal. Circa 1877.*  
Archivo Fotografía Urbana



Imagen 38. Federico Lessmann, *Caracas. Avenida Este Palacio Federal. Circa 1877.*  
Archivo Fotografía Urbana

Otras obras orientadas a demostrar el desarrollo de la ciudad fueron el templo de Santa Teresa<sup>139</sup>, la construcción de carácter religioso más importante durante el gobierno de Guzmán Blanco; el templo Masónico; la fachada de la Universidad; el Palacio de Gobierno; la Santa Capilla, antigua iglesia San Mauricio que fue demolida en 1883 para levantar el nuevo templo, inspirado en la Santa Capilla de París, inaugurado en 1883 a tan solo tres meses de iniciar su construcción. El antiguo templo de la Santísima Trinidad, reconstruido en 1874 y convertido en el mismo año en el Panteón Nacional; el Teatro Guzmán Blanco, conocido actualmente como el Teatro Municipal, fue construido en el terreno libre por la demolición de lo que desde 1580 fue el Templo de San Pablo.



Imagen 39. Federico Lessmann, *Caracas. Teatro Guzmán Blanco, circa 1881.*  
Archivo Fotografía Urbana

---

<sup>139</sup> Inaugurado en 1876 y terminado en 1881.

La línea férrea Caracas-La Guaira, el puente de Curamichate, Puente Hierro, entre otros, son parte de las grandes y múltiples construcciones llevadas a cabo por el hegemónico *Ilustre Americano*. La penetración de la tecnología industrial es evidenciada con la ejecución de las obras que le otorgan a la ciudad un nuevo carácter de urbe y desarrollo inspirado desde las más exquisitas calles parisinas. Fue Guzmán Blanco el primero en dar el paso urbanístico más importante para Caracas, llevando en tan solo quince años a la ciudad de los techos rojos a la luz de la modernidad urbanística y arquitectónica que podemos observar a través un gran número de imágenes captadas por Federico Lessmann.



Imagen 40. S/A. Estación del Ferrocarril Caracas-La Guaira.  
Álbum Recuerdo a Venezuela, circa 1895.  
Colección Venezuela siglo XIX-XX.

Colección Fotográfica del Archivo Audiovisual Biblioteca Nacional de Venezuela.



Imagen 41. Federico Lessmann, *Caracas. Puente Hierro, circa 1876.*  
Archivo Fotografía Urbana.

Los documentos gráficos del pasado captados por la fotografía comunican de una forma muy diferente al de una pintura o ilustración. No queda margen para el fotógrafo de entonces, el cual puede jugar con luces o focos, pero no puede inventar lo que no es o no hay. La Venezuela decimonónica, tardó más que otros países de áreas vecinas en tomar su identidad, por lo que los gobiernos autócratas se ocuparon no sólo de centralizar el poder o urbanizar las ciudades de acuerdo a las corrientes mundiales, también dieron formas de identidad.

Observamos en las imágenes a aquella idílica Caracas los primeros intentos de sembrar los diversos islotes de modernidad. El neo clasicismo francés está presente en prácticamente todos los intentos de

trascendencia. El Teatro y el Palacio Federal son una muestra palpable de lo señalado. Las extraordinarias imágenes de Federico Lessmann reflejan mucho más que una simple estampa, da vida a la lenta y pausada iniciación a los nuevos tiempos.

La amplia avenida reforestada, los jardines del Paseo El Calvario de sublime belleza, la solitaria estatua de un Bolívar epopéyico, el dibujo en la lontananza del Ávila crean una atmósfera ideal para sorber lo que fue el alba al urbanismo de los nuevos días, tiempos que dejaron atrás antorcha y gas para iluminar la oscuridad. Tal como el filósofo español José Ortega Y Gasset nos decía: *“Soy yo y mis circunstancias (...)”*, la ciudad es ella y sus circunstancias, ergo su devenir histórico.

Ya Caracas se preparaba con gusto y belleza, haciendo la limpieza y construcción de sus jardines, de sus emblemas políticos identitarios que incluyen a la muy bella Iglesia de Santa Ana y Santa Teresa, las bases de su transitar desde finales del siglo XIX hasta hoy. No solamente es una suerte para el investigador contar con imágenes de excelente calidad para comprobarlo, sino además se unen a las mismas el talento de un artista soberbio como Lessmann que deja plasmada para la posteridad, de forma muda y pétrea, el mensaje visual para las generaciones futuras.

La fotografía se convirtió en prueba legítima del paso del tiempo, como única realidad irrefutable y el mejor indicio de identidad de la ciudad. Federico Lessmann, mediante las técnicas fotográficas más rudimentarias traslada en el tiempo la complejidad de la ciudad de Caracas, y su obra corresponde al más fiel testimonio de nuestra ciudad durante el siglo XIX.

## CONCLUSIONES

El trabajo desarrollado en las páginas precedentes pone de relieve el significado de los primeros registros fotográficos de Caracas, durante las últimas cuatro décadas del siglo XIX. El período corresponde al momento en que se introduce la técnica en el país, cuando todavía era en Europa un novísimo procedimiento para capturar las imágenes. La penetración de la fotografía en Venezuela da sus primeros pasos con la cámara daguerreana, de la mano de extranjeros, comerciantes y criollos de amplia holgura económica. Su difusión, con todas las limitaciones del caso, es parte de la fragmentaria introducción en Venezuela de los avances tecnológicos de la era industrial, pero en ese contexto, tiene algunas particularidades que se destacan en el trabajo.

Por una parte, en contraste con otras incorporaciones tecnológicas de la época, los primeros equipos fotográficos llegan a Venezuela como parte del equipaje de viajeros de la época que llegan procedentes de Europa principalmente, aunque, como se reseña en el trabajo, el primer equipo importado nunca llegó a su destino. En todo caso, es importante destacar que la actividad de estos fotógrafos pioneros se mantiene dentro del ámbito privado, profesional o *amateur*. En tal sentido, no es una tecnología con impacto en la economía o en la infraestructura del país, como fue el caso de otras tecnologías importadas en la época, valgan los ejemplos del telégrafo, el ferrocarril, el teléfono, los materiales y técnicas de construcción urbana y de vías de comunicación, o la luz eléctrica.

Sin embargo, y esta es otra de las particularidades que se destacan en nuestro análisis, la fotografía registra en imágenes la renovación urbana que comienza en esas décadas, principalmente en Caracas, en gran medida como consecuencia de esas tecnologías propias de la modernidad industrial. Es, por lo tanto, de interés para la historiografía del período

analizar el valor de la fotografía como documento visual de estos cambios, y también de tiempos posteriores, así como determinar en qué medida es posible tratarla como una fuente complementaria o su empleo puede dar lugar a nuevos enfoques interpretativos.

El conocimiento de la historia de la fotografía abre, así, las posibilidades de ampliar las herramientas de las que se vale el historiador. La cuestión de si es posible hacer historia desde la imagen, en buena parte depende de las respuestas que aporte esa indagación.

Con el fin de presentar el fenómeno e impacto de la fotografía a nivel global, así como el uso que se le puede otorgar como fuente de conocimiento histórico, se incluyó en el primer capítulo el resultado del arqueo bibliohemerográfico sobre el origen e historia de la fotografía y sus técnicas. Destacamos el enfoque de Gisèle Freund en su libro *La fotografía como documentos social*, que le confiere a la fotografía un amplio valor documental desde su creación en el año 1839. Asimismo la escritora Susan Sontag en su publicación *Sobre la fotografía*, destaca la labor de los fotógrafos como documentalistas de su tiempo, como un espejo de la realidad.

La novedad del descubrimiento de los procedimientos técnicos de la fotografía, conocida en Caracas en el mismo año del acontecimiento, su accidentada introducción en el país y las circunstancias de los primeros tiempos de la actividad fotográfica, analizadas en el segundo capítulo del trabajo, dan cuenta de las dificultades para abrir el paso a la modernidad tecnológica. La inestabilidad política y económica del siglo XIX en Venezuela, limitó el acceso a la fotografía, por lo que el retrato era un capricho de élites para élites. Retratarse los primeros años después del nacimiento de la fotografía era una de las mejores demostraciones de poder económico y prestigio social.

El diálogo de la fotografía con el arte y la cultura abre un espacio de inclusión social en el cual ha logrado convivir hasta la popularización de la imagen. Artistas de la imagen como Antonio Damirón, Francisco Goñis, José Vicente González, Próspero Rey, Celestino y Gerónimo Martínez, José Antonio Salas, Martín Tovar y Tovar, entre muchos otros, retrataron buena parte de la burguesía caraqueña, al tiempo que se sumaron a la pronta popularización de la fotografía debido a la mayor capacidad técnica y de consumo conforme a su evolución.

El lucrativo oficio de fotógrafo representó en su momento un objeto de consumo oneroso. Pero esto no tardó demasiado en cambiar con el paulatino abaratamiento de los equipos que amplió el espacio social de la fotografía. La necesidad de la sociedad de preservar momentos en el tiempo, impulsó la paulatina democratización de la imagen fotográfica, que en el siglo XX se abrió al consumo masivo.

Las vistas de paisajes emergen como algo más que la estampa de un lugar. Desde 1857 Pál Rosti toma los primeros registros visuales de Caracas, publicadas en sus *Memorias de un viaje por América*. Acompaña las imágenes del paisaje natural con la descripción de los lugares y su gente, por lo que su testimonio constituye un legado que le da un valor agregado al testimonio visual de Caracas a mediados del siglo XIX.

Por su parte, Federico Lessmann encuentra en el paisaje de Caracas el tema central de su interés por la fotografía. Desde 1856 se ocupó de plasmar en originales estereoscópicos y albúminas la ciudad de los techos rojos, y posteriormente, las grandes obras urbanas impulsadas por el General Antonio Guzmán Blanco. Sus primeras imágenes dan cuenta de la carencia de estructura y monumentalidad de Caracas, rezagada frente a los centros urbanos de otras importantes economías latinoamericanas que exhibían obras públicas como demostración de su progreso.

Esto comienza a cambiar desde 1870, con el proceso de transformación urbana de la ciudad de Caracas impulsado por el *Ilustre Americano*. La creación de un clima estable en el orden político favoreció la puesta en práctica de ese proyecto. Pero hay que decir que en la visión de Guzmán la estabilidad política y el progreso material forman parte del mismo proyecto, si la estabilidad política creaba las condiciones para el progreso, este contribuía a un clima político sin las perturbaciones de épocas pasadas. Puede ser simbólico de esto, la construcción del Panteón Nacional y la Plaza Bolívar con su gran monumento al Libertador, donde la renovación urbana forma parte del uso de la figura de Simón Bolívar, para capturar la sensibilidad colectiva y generar afecto hacia lo propio, a la vez que interés por lo nacional.

El desarrollo del tercer capítulo de nuestra investigación nos permite analizar el testimonio fotográfico que documentó esta época, caracterizada por una intensa actividad de construcción urbana, con obras de utilidad pública, de ornato y de estructura. Sin duda que el país demandaba mucho más que nuevas edificaciones y monumentos, pero una transformación de mayor alcance requería bastante más que la voluntad de Guzmán Blanco.

Ampliamente influenciado por el desarrollo urbano del Baron Haussmann llevado a cabo en París, en tiempos de Napoleón III, Guzmán Blanco intenta impulsar en Venezuela un modelo similar, desarrollando un conjunto de grandes obras en Caracas. Sin duda, el proyecto guzmancista no podía salvar la distancia con la gran capital francesa, aunque sí dio a Caracas la apariencia de una ciudad que abandonaba la relativa quietud anterior para iniciar obras con aspiraciones de modernidad. En la ciudad comenzaron a inaugurarse obras de importancia, una tras otra: sistemas de saneamiento, el acueducto de Caracas, calles y aceras, monumentos, plazas y jardines como la Plaza Bolívar y el Paseo el Calvario, edificaciones como el Palacio Federal, el Panteón Nacional, la Basílica Menor Santa

Capilla, la Iglesia de Santa Teresa y Santa Ana, el Teatro Guzmán Blanco, nuevas vías que ampliaban la movilidad como el Puente Hierro.

Federico Lessmann se ocupa de documentar este proceso de transformación y su testimonio visual quedó plasmado para la posteridad, permitiendo al investigador contar con imágenes extraordinarias que comprueban lo dicho. Así la fotografía es convertida en prueba legítima del paso del tiempo, su existencia es prueba de la existencia de una memoria viviente que permite convertir a la imagen en baluarte del tiempo presente.

Aunque el valor cultural de la fotografía queda establecido desde los tiempos de su introducción, la utilización de fuentes visuales para el estudio de hechos históricos es de reciente data. Hasta nuestros días, se da por sentado que la fotografía debe estar acompañada de otras fuentes que den una lectura más completa de los hechos históricos, por lo que no se han desarrollado proyectos historiográficos en los que la fuente fotográfica sea protagonista.

La tradición académica de herencia positivista privilegió las fuentes escritas por encima de otras, pero en el último medio siglo, fotografía se ha posicionado como una fuente histórica con capacidad para dar testimonios en casos de ausencia total o parcial de fuentes escritas. El valor de la imagen como documento en el campo de las investigaciones históricas ha adquirido mucho más valor en la actualidad, no sólo con el avance de su desarrollo técnico-científico, sino también por su papel cada vez más destacado como fuente de información.

En el caso venezolano, es necesario construir o más bien incorporar las herramientas metodológicas apropiadas para el uso de la fotografía como fuente para la historia. La edición de colecciones fotográficas sobre temas específicos es un aporte a esa tarea que requiere más desarrollo. Entre los trabajos necesarios figura el análisis de los archivos fotográficos para corregir la ausencia de la datación de las fotografías, o precisar

información deficiente. Para las fotografías del siglo XIX, época en que el problema es mayor, el conocimiento de la multiplicidad de técnicas fotográficas que van cambiando en pocas décadas, permite con alguna seguridad la información que transmite la imagen, pues el conocimiento sobre procedimientos y técnicas nos permite ubicarlas de inmediato en el tiempo histórico adecuado.

## Fuentes

### Archivos y Manuscritos

- Academia Nacional de la Historia.
- Archivo Audiovisual Biblioteca Nacional de Venezuela.
- Archivo General de la Nación.
- Archivo Fotográfico de Barcelona-España (AFB).
- Archivo Fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.
- Archivo Fundación John Boulton.
- Biblioteca Nacional de Venezuela.
- Fundación Archivo Fotografía Urbana.
- Instituto Ibero-Americano de Berlín.
- Archivo General de la Nación, Secretaría del Interior y Justicia, Caracas, tomo CDLXIV, fols. 54-55.
- *Recopilación de Leyes de los Reynos de Indias*. Madrid, Edición facsimilar a la del año 1791, 1943, tomo II.
- *Recopilación de Leyes y Decretos de Venezuela*. Tomo II, Caracas, Imprenta de La Opinión Nacional, 1884.

### Documentos oficiales

- Ministerio de Obras Públicas, *Memoria y Cuenta*, 1875-1900.

### **Hemerografía o prensa de la época**

- Correo de Caracas, Caracas, 1839-1852.
- El Venezolano, Caracas, 1840-1845.
- El Liberal, Caracas, 1842.
- Diario de Avisos, Caracas, 1851-1855.
- El Porvenir, Caracas, 1861-1865.
- El Cojo Ilustrado, Caracas, 1892-1900.
- La Opinión Nacional, Caracas, 1868-1890.

### **Artículos de revistas**

- Extra Cámara, Revista de Fotografía, Caracas, Centro Nacional de Fotografía-CONAC, No. 10, 1997.
- MISLE, Carlos Eduardo, *Lessmann: pionero gráfico de Caracas*. En: Revista *Momento*, No. 407, mayo 3 de 1964.
- VILLANUEVA, Carlos Raúl, *Santa Teresa y el teatro Municipal, problemas de la evolución de Caracas*. Caracas, Revista El Farol, nº 205, Abril-Junio de 1963.

### **Bibliográficas**

- AAVV, *Santiago de León de Caracas, 1567-2030*. Caracas, Gerencia de Asuntos Públicos y Relaciones Gubernamentales de ExxonMobil de Venezuela, 2004.
- AAVV, *Sueños e imágenes de la modernidad*. Caracas, Corporación Andina de Fomento, 1997.

- ALMANDOZ, Arturo, *Urbanismo europeo en Caracas 1870-1940*. Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2006.
- ALMANDOZ, Arturo, *La ciudad en el imaginario venezolano. Del tiempo de Maricastaña a la masificación de los techos rojos*. Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2009.
- ARIAS SERRANO, Laura, *Las fuentes de la historia del arte en la época contemporánea*. Barcelona, Ediciones Serbal, 2012.
- *Así progresa un pueblo. Diez años en la vida de Venezuela*. Caracas, Mendoza & Mendoza Editores, 1956.
- BARROSO, Manuel, *Historia documentada de la fotografía en Venezuela*. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1955.
- BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités Esthétiques*. París, Libraires Editeurs, 1868.
- BEAUJÓN, Óscar, *dos huéspedes singulares en el Panteón Nacional*. En: Boletín de la Academia Nacional de la Historia. Caracas, Octubre-Diciembre de 1975, Tomo LVIII, N° 232.
- BOADAS, Joan; CASELLAS, Lluís-Esteve; SUQUET, M. Àngels, *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Girona, Biblioteca de la Imagen, 2001.
- BURKE, Peter (ed.), *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documentos histórico*. Barcelona-España, Crítica, 2001.
- CABRERA, Álvaro; RUIZ, Pedro, *Oficio de familia. La fotografía periodística venezolana en el siglo XX*. Accent Editorial, 2004.

- CALZADILLA, Juan, *Tovar y Tovar*. Caracas, SIDOR, 1977.
- CARRERA DAMAS, Germán, *Una nación llamada Venezuela*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1983.
- CASTELLANOS, Paloma, *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid, Ediciones Itsmo, 1999.
- CLEMENTE TRAVIESO, Carmen, *Las esquinas de Caracas*. Caracas, Editorial Ancora, 1956.
- COMISIÓN ORGANIZADORA DEL CUATRICENTENARIO DE CARACAS, *Teatro Municipal 1881-1967*. Caracas, Editorial Arte, 1967.
- CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA, *Federico Lessmann. Retrato Espiritual del Guzmancismo*. Caracas, Fundación Museo Arturo Michelena, 1995
- CUARTEROLO, Miguel Ángel, *Séptimo Congreso de Historia de la Fotografía 1839-1960. Las imágenes y la memoria colectiva: El rol de los archivos fotográficos*. Caracas, Ministerio del Interior, Archivo General de la Nación, 2003.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Ramón, *El cambiante rostro de Caracas. La fisionomía histórica de la ciudad*. Caracas Cuatricentenaria. Caracas, Mobil de Venezuela, 1966.
- DORRONSORO, Josune, *Significación histórica de la fotografía*. Caracas, Equinoccio, Editorial de la Universidad Simón Bolívar, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Crónica Fotográfica de una época. Luis Felipe Toro*. Caracas, 67 Publicidad S.A., 1987.

- ELIZONDO ELIZONDO, Ricardo, *Pliegues en la membrana del tiempo. Fotografía y correspondencia en la frontera norte, 1840-1870*. México, Fondo Editorial de Nuevo León, 2006.
- ERNEST, Adolfo, *Obras completas*. Blas Bruni Celli (compilador). Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1987.
- FREEMAN, Michael, *El estilo en fotografías. Las enseñanzas de los grandes profesionales*. Madrid, Hermann Blume Ediciones, 1986.
- FREIXA, M., *Las vanguardias del siglo XIX*. Barcelona, Editorial G. Gili, 1982, Vol. VIII.
- FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*. Barcelona-España, Editorial Gustavo Gilli, 1976.
- FUNDACIÓN POLAR, *Diccionario de Historia de Venezuela*. Caracas, Fundación Empresas Polar, 2<sup>da</sup>. Edición, 2012.
- GASPARINI, Graziano, *Venezuela en blanco y negro*. Caracas, Editorial Arte, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Caracas. La ciudad colonial y guzmancista*. Caracas, Ernesto Armitano Editor, 1978.
- GASPARINI, Graziano; POSANI, Juan Pedro, *Caracas a través de su arquitectura*. Caracas, Fundación Fina Gómez, 1969.
- GERNSHEIM, Helmut, *Historia gráfica de la fotografía*. Barcelona-España, Ediciones Omega, 1967.
- GONZALEZ DELUCA, María Elena, *Venezuela. La construcción de un país... una historia que continúa*. Caracas, Cámara Venezolana de la Construcción, Editorial Arte, 2013.
- \_\_\_\_\_, *Negocios y política en tiempos de Guzmán Blanco*. Caracas, Comisión de Estudios de

- Postgrado, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2001.
- GOSLING, Nigel, *Nadar*. New York, Alfred A. Knopf, 1976.
  - GRUPO DE EMPRESAS ECONOINVEST / FUNDACIÓN PARA LA CULTURA URBANA, *Fotografía Urbana Venezolana 1850-2009*. Caracas, Editorial Arte, 2009.
  - GUNTHER, André; POIVERT, Michel, *El arte de la fotografía. De los orígenes a la actualidad*. Barcelona, Lunwerg Editores, 2009.
  - JAMMES, André, *William H. Fox Talbot. Inventor of the Negative-Positive Process*. New York, Collier Books, 1973.
  - KOSSOY, Boris, *Fotografía e historia*. Sao Pulo, Atelie Editorial, 2001.
  - LANGFORD, Michael, *Tratado de Fotografía*. Barcelona, Ediciones Omega, 1976.
  - LONDEI, E. F., *La Parigi di Haussmann: la trasformazione urbanística di Parigi durante il secondo Imperio*. Roma, Editorial Kappa, 1982.
  - LOPEZ, Marisela, *Documentos a salvo*. Caracas, Editorial Gráficas León, 2005.
  - LOPEZ MONDEJAR, Publio, *Historia de la fotografía en España*. Madrid, Lunwerg Editores, 1997.
  - LYNN GLYNN, Gale; RODRIGO ENRIQUEZ, Corinna; ROSALES RAMIREZ, Arturo, *Fotografía. Manual básico de blanco y negro*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007.

- MARTIN FRECHILLA, Juan José, *Planes, planos y proyectos para Venezuela, 1908-1958 (Apuntes para una historia de la construcción del país)*. Caracas, CDCH-UCV, 1994.
- MARTIN FRECHILLA, Juan José, "El urbanismo francés en Venezuela de 1936 a 1950. (Rotival y Lambert en una historia de gestiones diplomáticas, contratos y zancadillas) ". En: *Estudios Demográficos y Urbanos* 23: 377-413, México, 1993.
- MAAS, Ellen, *Foto-Album. Sus años dorados: 1858-1920*. Barcelona-España, Editorial Gustavo Gili, 1982.
- MENDOZA, Soledad, *Así es Caracas*. Caracas, Editorial Ateneo de Caracas, 1980.
- MENESES, Guillermo, *Libro de Caracas*. Caracas, Consejo Municipal del distrito Federal, Año Cuatricentenario, 1967.
- MEZA, Beatriz, *Notas sobre arquitectura de Rafael Seijas Cook*. Caracas, Trienal de Investigación, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 2011.
- MIJARES, Augusto, *Evolución Político-social 1810-1960. Venezuela independiente*. Caracas, Fundación Editorial Grijalbo, 1983.
- MISLE, Carlos Eduardo, *Venezuela, siglo XIX en fotografía*. Caracas, Compañía Andina Nacional de teléfonos de Venezuela, 1981.
- MORENO SAEZ, María del Carmen, *Fotografías alternativas-nuevas tecnologías. Aplicaciones didácticas con cianotipia*. Madrid, EAE Editorial Academia Española, 2012.
- MORRIS HAMBOURG, María; HEILBRUN, Françoise y NÉAGU, Philippe, *Nadar*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1995.

- NAZOA, Aquiles, *Caracas física y espiritual*. Caracas, Edición Especial del Círculo Musical, s/a.
- NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1983.
- NOVELO, Victoria (Coord.), *Estudiando imágenes. Miradas múltiples*. México D.F., Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2011.
- PRECKLER, Ana María, *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. Madrid, Editorial Complutense, 2003.
- PEREZ LECUNA, Roberto, *Apuntes para la historia militar de Venezuela*. Valencia, Edición de Autor, 2000.
- PINO ITURRIETA, Elías, *Independencia a palos*. Caracas, Editorial Alfa, 2011.
- PINO ITURRIETA, Elías; CALZADILLA, Pedro Enrique (Compiladores), *La mirada del otro: Viajeros extranjeros en la Venezuela del siglo XIX*. Caracas, Fundación Bigott, 1993.
- REY, Juan Carlos, *El sistema de partidos políticos venezolano (1830-1999)*. Caracas, Cuadernos de Formación Sociopolítica. N° 16-36. Universidad Católica Andrés Bello y Centro Gumilla, 2009.
- RODRIGUEZ, José Ángel (Compilador). *Visiones del oficio. Historiadores venezolanos en el siglo XIX*. Caracas, AHN/FHE-UCV, 2000.
- RODRIGUEZ, José Ángel, *Venezuela en la mirada alemana: paisajes reales e imaginarios en Louis Glöckler, Carl Geldner y Elisabeth Gross, 1850-1896*. Caracas, Comisión de Estudios de Postgrado, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Facultad

de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2000.

- RODRIGUEZ, José Ángel, *Viajeros alemanes a Venezuela en el siglo XIX*. En: Akademos, Caracas, Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1999, número 2, pp. 89-101.
- RONSENBLUM, Robert; JANSON, H. W., *El arte del siglo XIX*. Madrid, Ediciones Akal, 1984.
- ROSTI, Pál, *Memorias de un viaje por América*. Introducción, Tibor Wittman; traducción y notas, Judith Sarosi. Caracas, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1988.
- RUBIN, James H., *Nadar 55*. New York, Phaidon Press Inc., 2001.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María, *Fotografía en Venezuela durante el gobierno de los hermanos Monagas (1847-1858)*. Madrid, Espéculo, 2009.
- SCHARF, Aaron (Compilador), *Pioneers of photography*. New York, British Broadcasting Corporation, Harry N. Abrams INC. New York, 1975.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*. Barcelona-España, Editorial Edhasa, 1996.
- SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*. Madrid, Editorial Cátedra, 1991.
- SULLIVAN, Constance, *Women Photographers*. New York, Harry N. Abrams, INC. Publishers, 1990.
- TOWLER, J., *El rayo solar. Tratado teórico y práctico de fotografía*. Nueva York, D. Appleton y Compañía, 1876.

- VARGAS VILA, José María, *Los césares de la decadencia*. París, Librería América, 1913.
- VILA, Pablo, *Visiones geohistóricas de Venezuela*. Caracas, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1991.
- VILLANUEVA, Carlos Raúl, *La Caracas de ayer y de hoy. Su arquitectura colonial y la reurbanización de "El Silencio"*. París, Maestros-Impresores Draeger Frères, 1950.
- VILLANUEVA, Carlos Raúl, *Santa Teresa y el Teatro Municipal. Problemas de la evolución de Caracas*. En: *El Farol*, Caracas, 205, año XXIV, Abril/Mayo/Junio 1963.
- VILLANUEVA, Carlos Raúl, *Caracas en tres tiempos. Iconografía retrospectiva de una ciudad*. Caracas, Fundación Villanueva, 2000.
- WRIGHT, Terence, *Manual de fotografía*. Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- ZELICH, Cristina, *Manual de técnicas fotográficas del siglo XIX*. Sevilla-España, 1995.