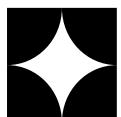


JOSÉ REBOLLO LÓPEZ: EL DESNUDO EN LA FOTOGRAFÍA ESTEREOOSCÓPICA

Fondo Vidarte Rebollo



CDIEX
Centro de la Documentación
y de la Imagen de Extremadura

JOSÉ REBOLLO LÓPEZ: EL DESNUDO EN LA FOTOGRAFÍA ESTEREOOSCÓPICA

Fondo Vidarte Rebollo



CDIEX

Centro de la Documentación
y de la Imagen de Extremadura

Nº 01 | 2025

© De la presente edición: Fundación CB, 2025
C/ Montesinos, 22. 06002 Badajoz
Teléfono (+34) 924 17 16 18
www.fundacioncb.es
www.cdiex.es

© De los textos: sus autores

Colección/fondo documental: Juan Carlos Vidarte Rebollo

Equipo redactor: Vanesa Cordero González y Mónica Leo
Manzano (documentalistas del CDIEX)
Documentación, fotografías y tratamiento de las
imágenes: CDIEX

Exposición comisariada por: CDIEX

Esta Fundación no se hace responsable de las opiniones vertidas en la presente publicación ni de cualquier tipo de error que la misma pudiera contener.

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros) sin autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual..

Depósito legal: BA-601-2025
Diseño y maquetación: linea4.eu
Impreso en España

Contenido

Presentación Fundación CB	5
La ilusión puede más que la razón Juan Carlos Vidarte Rebollo	7
La mirada artística de José Rebollo López y su colección fotográfica CDIEX	9
Catálogo	13
Cámaras y visores	75
Galería fotográfica	105
Fuentes bibliográficas	121

PRESENTACIÓN

En Fundación CB llevamos trabajando intensamente en un proyecto que persigue la creación y puesta en marcha de un Centro de la Documentación y de la Imagen de Extremadura, un archivo que pretende salvaguardar la memoria de la región y hacerla pública a través de distintos canales. Lo que comenzó como un simple rescate de la memoria de nuestra entidad se ha ido convirtiendo en el actual proyecto documental.

En ese camino, fruto de la intensidad de nuestros contactos con profesionales e instituciones, nos encontramos con Juan Carlos Vidarte Rebollo, un personaje brillante a veces, delirante a ratos y siempre divertido; un personaje, sobre todo, que mima y ama la fotografía y que ha hecho del Casco Antiguo de Badajoz, gracias a su intensa ilusión y tenacidad, un lugar de encuentro profesional a través de la tienda ‘Foto Vidarte’ que regenta en Calle Virgen de la Soledad, 19. Hablamos de la tercera generación de Vidartes de Badajoz que comienzan su actividad en 1915.

Y con ese deseo que Juan Carlos ha manifestado en alguna ocasión: “Mi tienda no tiene

futuro, principalmente porque no tengo descendencia que vaya a seguir con esto. Pero tengo un plan B, mi idea es exponer todo lo que tengo aquí en un museo, actualmente muchas cosas de las que tengo están amontonadas, sin carácter ninguno”, llegó a nuestras manos el fondo y colección Vidarte Rebollo.

Un fondo que está formado por fotografías en diferentes soportes, material audiovisual (cámaras fotográficas y de vídeo, objetivos, proyectores, películas, ampliadoras, etc.), documentación textual y parte de su biblioteca regional y fotográfica. El fondo colección ha sido originado y/o adquirido por él mismo, su padre Emilio Vidarte Camiña (1926-1985), su abuelo paterno Enrique Vidarte Pérez (1890-1968) y su abuelo materno José Rebollo López (1873-1928).

Y la exposición que hoy les presentamos es una parte muy humilde de este maravilloso fondo. Disfruten de lo expuesto, agradeciéndoles su apoyo en este loca y maravillosa aventura que es el CDIEX.

Fundación CB



LA ILUSIÓN PUEDE MÁS QUE LA RAZÓN

Soy Juan Carlos Vidarte Rebollo, con los dos apellidos que han marcado profundamente mi vida. Pero, antes de nada, quiero dar algún agradecimiento muy merecido: en primer lugar, a mis hermanos Choni, Enrique Jorge, José Emilio, Andrés María y, la chica, Mari Carmen; en segundo lugar, a nuestros anfitriones, la Fundación, con nombres y apellidos, Emilio Jiménez, Mónica y Vanesa, y demás trabajadores. Y, por último, a todos mis clientes, amigos que en cuarenta años he tratado y conocido en mi tienda museo.

Estos dos apellidos me han marcado a fuego en mi trayectoria. No soy un gran fotógrafo, pero sé algo de fotografía, eso por el lado Vidarte. Por el lado Rebollo, que es el que nos ocupa hoy, he sentido más ampliamente el arte, la vida, la pintura, la música, la poesía y la naturaleza, pero sobre todo las relaciones humanas. En eso me considero un gran aprendiz y un pequeño filósofo, teniendo en cuenta el significado de la filosofía como el amor a la sabiduría.

Rebollo era un gran hombre, una gran persona y un gran artista. Solo quisiera parecerme un poco a él. A Rebollo le debo mucho de mi forma de ser.

Curiosamente, mi abuelo Rebollo murió a la misma edad que mi padre, cuando aún no habían cumplido los 60, bien jóvenes. Desde aquí les hago un guiño. Por ello, dedico esta muestra a mis padres, Pepita Rebollo Cortés y Emilio Vidarte Camiña.

Juan Carlos Vidarte



LA MIRADA ARTÍSTICA DE JOSE REBOLLO LÓPEZ Y SU COLECCIÓN FOTOGRÁFICA

La presente exposición tiene como eje la figura de José Rebollo López (1873-1928), pintor pacense de reconocido talento y docente en la Escuela Municipal de Artes y Oficios, cuya obra y sensibilidad artística dejaron una huella significativa en la vida cultural de Badajoz a comienzos del siglo XX.

La representación de la figura humana fue el terreno donde Rebollo expresó con mayor claridad su sensibilidad y habilidad artística. Encontró en la fotografía un complemento a su práctica pictórica. Fascinado por la capacidad de la imagen técnica para estudiar la anatomía, las formas, la luz y la composición, cultivó una estrecha relación con fotógrafos de su tiempo como Abilio o Foto Pepe. No es casual que reuniera una notable colección de cámaras, muchas de ellas adquiridas en París. Este interés revela a un creador inquieto, abierto a la modernidad y a los cambios de paradigma que la imagen técnica introducía en las artes visuales del cambio de siglo.

Las imágenes que conforman esta exposición pertenecen a la vertiente más íntima y menos conocida de su legado: la colección de desnudo eróticos que reunió, que lejos de entenderse únicamente con fines estéticos, estas imágenes se ponen en diálogo con su formación académica y con su pasión por el estudio anatómico. Funcionaron como materiales de referencia, como fuentes de inspiración y como espacio de experimentación estética en un tiempo en que la frontera entre lo erótico y lo artístico era todavía

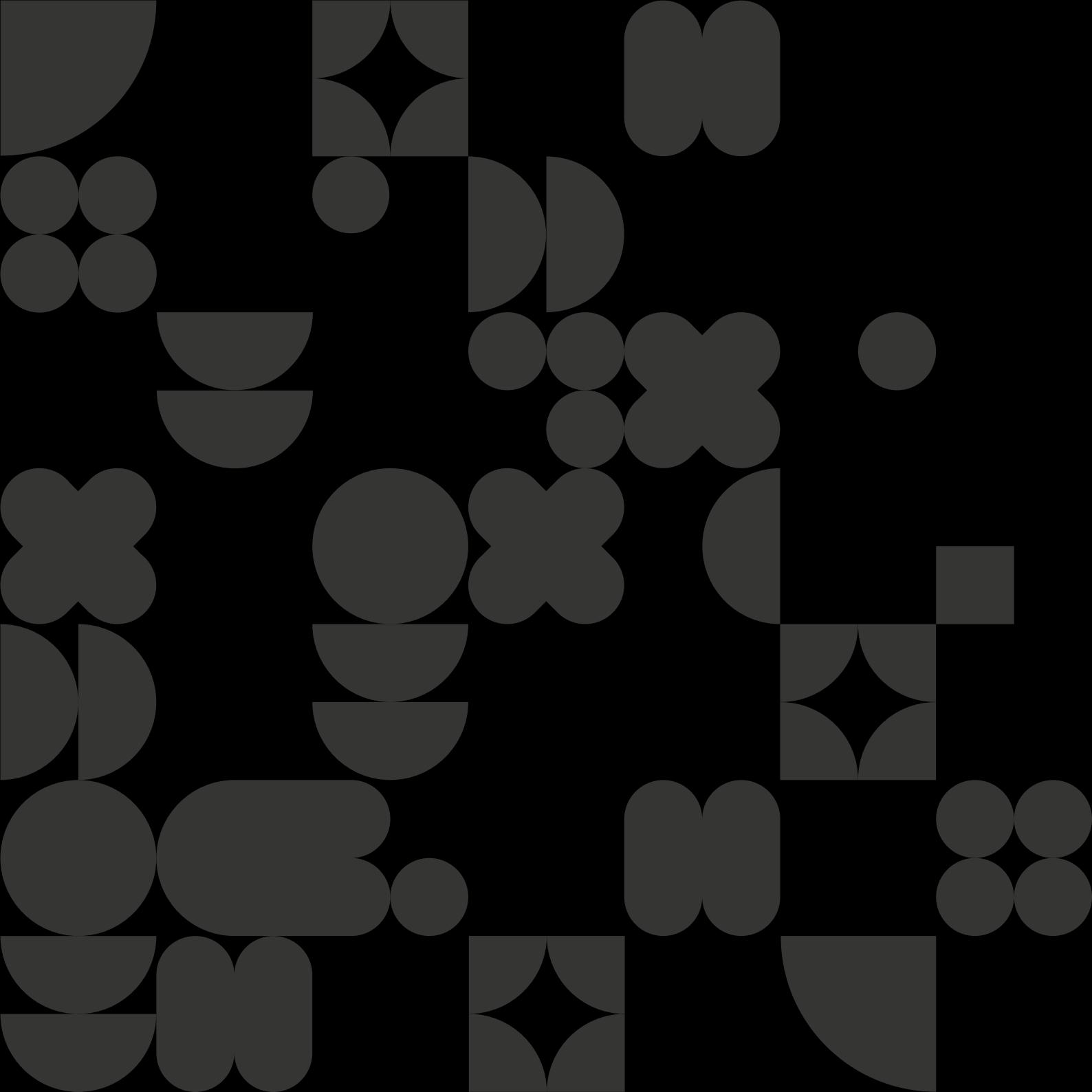


difusa. Estos materiales revelan un interés genuino por la observación del cuerpo y por los debates visuales que acompañaron la modernidad de su época.

Con el propósito de esta muestra, el CDIEX rescata y pone en valor la figura de José Rebollo López como pintor y coleccionista, pero también como un creador abierto a la fotografía, un medio que utilizó como herramienta de inspiración y estudio. La exposición invita así a redescubrir su legado desde una perspectiva que trasciende el ámbito estrictamente pictórico, reconociéndolo como un artista inquieto, atento a la evolución de las artes visuales y a las nuevas formas de mirar.

**Centro de la Documentación
y de la Imagen de Extremadura (CDIEX)**





CATÁLOGO



La fotografía erótica de finales del siglo XIX y comienzos del XX constituye un género complejo que se mueve entre el estudio académico y el consumo privado. Estas imágenes, a menudo concebidas como materiales de referencia para pintores y escultores, circularon también en circuitos coleccionistas y semiclandestinos, lo que explica su frecuente anonimato. La autoría resulta, en muchos casos, imposible de determinar, ya que numerosos fotógrafos producían sin firma para evitar problemas legales o morales.

En este panorama destaca la figura del ingeniero parisino Jules Richard (1848–1930), cuya doble faceta de fabricante y productor lo situó en el centro de este mercado. Richard creó modelos como el Vérascope y el Glyphoscope, que permitían obtener placas estereoscópicas en vidrio de formato reducido y visionarlas en el mismo dispositivo. Pero más allá de su éxito industrial, Richard cultivó con pasión la práctica fotográfica: se le atribuyen miles de estereoscopías eróticas, muchas realizadas en su espacio L’Atrium. Estas series muestran cómo la frontera entre técnica, arte y erotismo se difuminaba en la Belle Époque, permitiendo a figuras como José Rebollo López coleccionar y utilizar estas imágenes como material de estudio anatómico y como testimonio de la modernidad artística de su tiempo.













Los escenarios donde se producían estas fotografías eróticas no eran neutros: constituían parte esencial de su significado. En París, talleres como el de Jules Richard contaban con espacios específicos, entre ellos el célebre *L'Atrium*, que combinaba jardines, salas decoradas con columnas y mobiliario clásico. Este entorno proporcionaba una apariencia académica, legitimando el desnudo como motivo de estudio.

Además de los interiores cuidadosamente preparados, las tomas al aire libre ofrecían variedad temática. Jardines, terrazas, piscinas o rincones naturales introducían un aire de libertad, vinculando el cuerpo femenino con la vitalidad de la naturaleza. Esta alternancia de escenarios respondía tanto a demandas comerciales, es decir, ampliar la oferta para los coleccionistas, como a estrategias estéticas, ya que los exteriores conferían frescura y naturalidad mientras que los interiores evocaban intimidad y refinamiento.

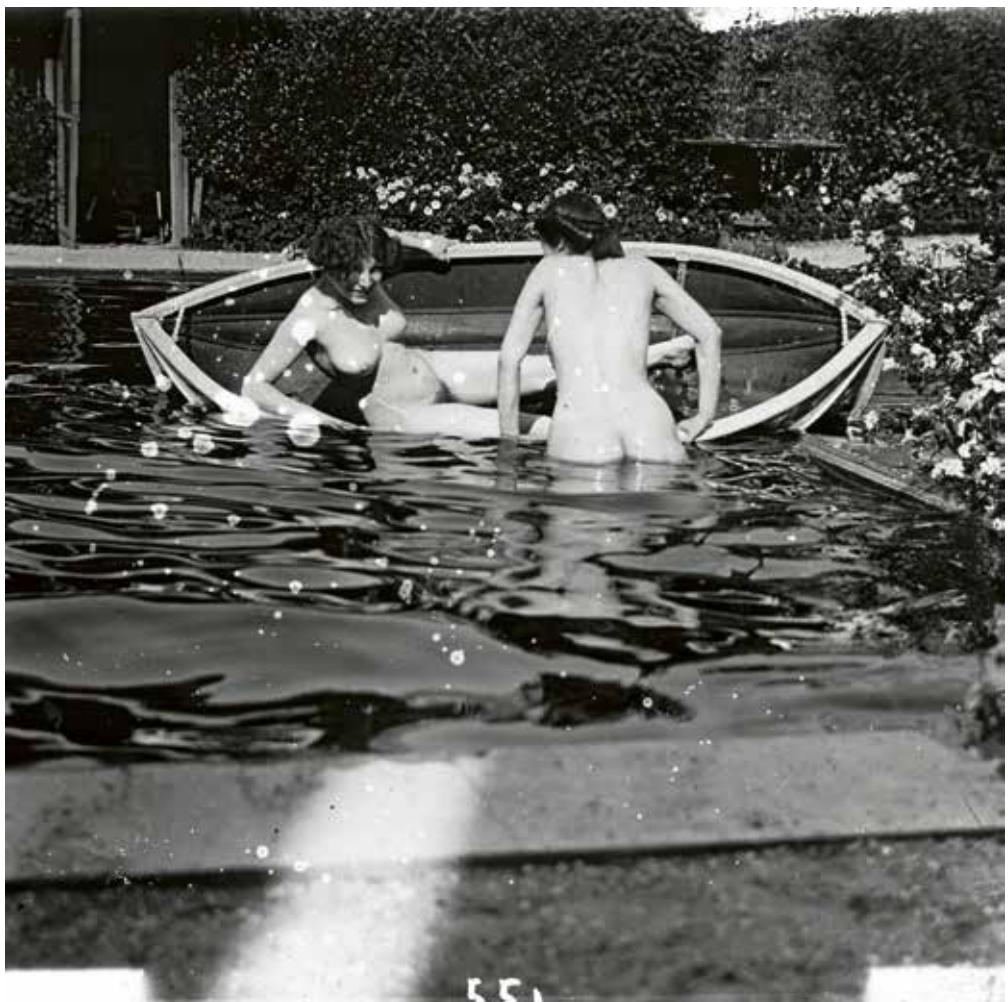
La escenografía, por tanto, no era simple decoración: ayudaba a construir un contexto cultural que oscilaba entre lo clásico y lo moderno, entre lo íntimo y lo público. Cada espacio multiplicaba los niveles de lectura, permitiendo que una misma serie pudiera interpretarse como referencia académica, como alegoría simbólica o como imagen de consumo erótico en la Europa de la Belle Époque.











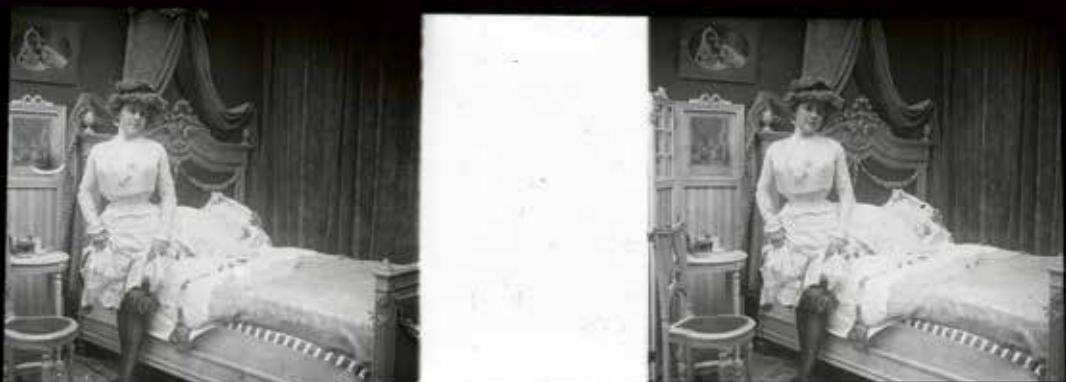
55)



El ideal de belleza femenina en la Belle Époque condicionó de manera decisiva la estética de estas imágenes. Frente a la delgadez estilizada que dominaría décadas posteriores, la moda de fin de siglo prefería cuerpos voluptuosos, con curvas acentuadas y un aire de sensualidad saludable. Este canon se traduce en las series de desnudos, donde predominan modelos de complejión robusta, alejadas de la fragilidad romántica del XIX.

El peinado y el vestuario desempeñaban un papel crucial. Muchas imágenes muestran cabellos recogidos en elaborados moños, adornados con peinetas o cintas, siguiendo las tendencias de la época. En otras, el cabello suelto sugería un aire de naturalidad, asociado a lo bohemio o lo primitivo. El vestuario —ligeros corsés, camisas abiertas, medias o zapatos de tacón— era utilizado estratégicamente: a veces para acentuar el proceso de desvestirse, cargado de erotismo, y otras como contrapunto que resaltaba la desnudez parcial.

Estas elecciones estéticas no eran inocentes: situaban a las modelos dentro de los códigos de moda reconocibles para el espectador, reforzando la contemporaneidad de la imagen. Así, ropa y peinados actuaban como marcadores culturales, al mismo tiempo que potenciaban el atractivo erótico y la identificación con los ideales de la Belle Époque.













Las poses en la fotografía erótica revelan una rica mezcla de tradición artística y estrategias de seducción visual. Muchas composiciones reproducen gestos heredados de la pintura académica: figuras re-costadas, brazos alzados al modo de Venus, o grupos que evocan escenas mitológicas de ninfas. Estas posturas legitimaban el desnudo bajo un marco culturalmente aceptado, presentándolo como estudio anatómico o alegoría clásica.

Junto a estas poses académicas, abundan otras más directas y explícitas. Mujeres sentadas en divanes con piernas entreabiertas, inclinadas hacia el espejo, o escenas en las que dos modelos interactúan con gestos de complicidad erótica. La fotografía, al capturar instantáneos de estas actitudes, oscilaba entre el artificio pictórico y la inmediatez del voyeurismo.

La luz desempeñaba un papel esencial, filtrada a través de cortinas o proyectada lateralmente, modelaba los volúmenes del cuerpo y reforzaba la ilusión de tridimensionalidad propia de la estereoscopía. La variedad de poses y gestos no solo diversificaba el repertorio visual, sino que respondía al deseo de los coleccionistas de encontrar tanto referencias académicas como estímulos eróticos, consolidando un género híbrido y ambiguo en sus propósitos.

1005



803









823



Las modelos eran protagonistas invisibles de un género que dependía por completo de su participación, pero que rara vez las reconocía con nombre y apellido. Procedían de entornos variados: bailarinas de cabaret, vedettes o trabajadoras en burdeles que encontraban en estas sesiones un ingreso suplementario. El anonimato garantizaba discreción y evitaba comprometer su reputación en una sociedad que, pese a los aires modernos, aún se regía por rígidas normas morales.

Las series de Jules Richard y otros productores reflejan también la presencia de modelos profesionales, mujeres que posaban con regularidad y que llegaron a desarrollar un repertorio propio de gestos y actitudes, fácilmente reconocibles por los coleccionistas. Muchas de ellas procedían de los cabarets más populares de París como el Moulin Rouge o el Tabarin. Su participación contribuyó a estandarizar las imágenes y a dotarlas de una calidad formal cercana a la tradición académica.

En todo caso, las modelos encarnaron la dualidad fundamental del género: eran musas artísticas y, al mismo tiempo, objetos de deseo. Su trabajo permitió conjugar el ideal cultural del desnudo con la demanda erótica del público, situándolas en el centro de una tensión que marcó la cultura visual de la época.





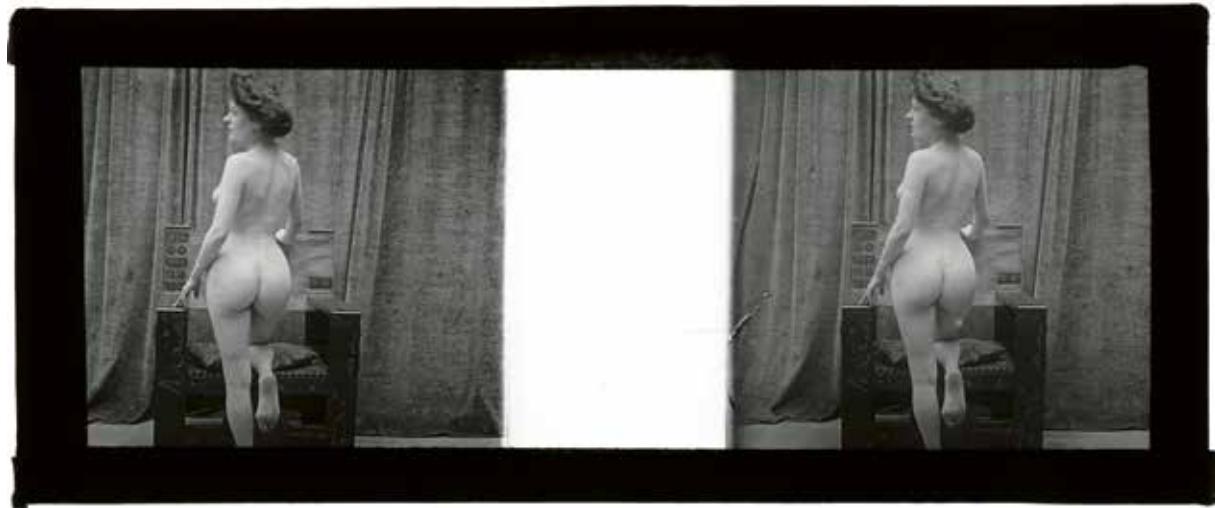




El uso de atrezzo en las fotografías eróticas no era un detalle secundario, sino una parte constitutiva de la puesta en escena. Elementos como divanes, alfombras, biombos, sillas ornamentadas, cortinajes y espejos aparecían de manera recurrente, generando un entorno doméstico que sugería intimidad. Estos objetos, además de enriquecer la composición, funcionaban como símbolos: el espejo duplicaba perspectivas y evocaba el juego entre la mirada de la modelo y la del espectador, mientras que el diván remite al espacio burgués asociado con el ocio y la sensualidad. Vemos a mujeres en ropa interior, tendidas en camas o divanes, vistiéndose o desnudándose, o adoptando posturas excéntricas en vistas sugerentes.

También era habitual recurrir a materiales con resonancias clásicas: columnas falsas, ánforas, esculturas y telas que evocaban escenas mitológicas o alegóricas. Esta combinación de lo doméstico y lo clásico permitía justificar culturalmente las imágenes, a la vez que mantenía el atractivo erótico.

La variedad de decorados respondía asimismo a una lógica comercial. Al diversificar ambientes, los fotógrafos ofrecían colecciones más atractivas y temáticamente cohesionadas. Así, el atrezzo se convertía en un recurso estratégico que enriquecía la narración visual, modulaba la recepción estética y reforzaba la carga erótica de las placas de vidrio.















5920



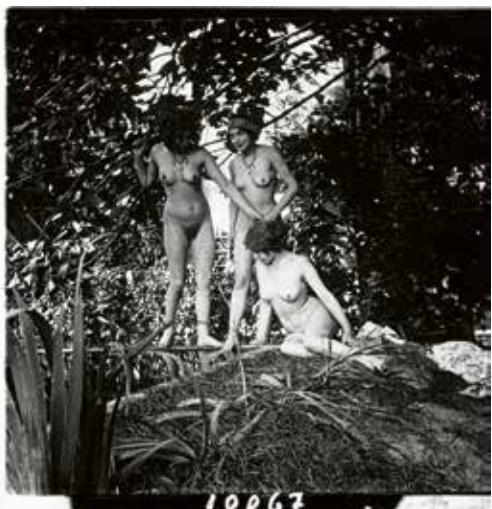
La retórica visual se desplegaba tanto en la composición individual como en las escenas con varias modelos. En las imágenes de una sola figura, el foco recaía en el cuerpo aislado, que se presentaba como objeto de contemplación y estudio anatómico. En cambio, cuando aparecían dos o más mujeres, la narración se volvía más compleja: las modelos interactuaban con gestos de complicidad, abrazos o juegos de miradas que sugerían escenas de intimidad femenina.

Este recurso multiplicaba la carga erótica al tiempo que introducía un componente narrativo ausente en las tomas individuales. El espectador era invitado a participar de un relato implícito que oscilaba entre la amistad, el juego y la seducción.

La estereoscopía intensificaba este efecto narrativo al añadir profundidad espacial; las figuras parecían situarse en distintos planos, lo que reforzaba la ilusión de proximidad. Así, la retórica visual del número de modelos respondía a una estrategia de diversificación estética y comercial, capaz de ofrecer desde estudios anatómicos clásicos hasta escenas cargadas de insinuación y modernidad.

















El soporte material condiciona de manera decisiva la experiencia visual de la fotografía erótica estereoscópica. A finales del XIX y principios del XX, el procedimiento más habitual consistía en placas de vidrio de formato reducido (aproximadamente 45 x 107 mm y 60 x 130 mm), obtenidas con cámaras de doble objetivo como el Vérascope o el Glyphoscope de Jules Richard. Estas cámaras permitían registrar simultáneamente dos imágenes ligeramente desplazadas que, vistas a través de un visor, generaban la ilusión tridimensional.

El vidrio ofrecía cualidades ópticas superiores al papel, garantizando nitidez y durabilidad, aunque exigía un mayor cuidado en su manipulación. Muchas placas se conservan hoy tanto en positivo como en negativo, testimonio de su doble función: la experimentación técnica y el consumo privado.

La estandarización de formatos facilitó la circulación de estas imágenes en redes internacionales. El atractivo de la tridimensionalidad, unido a la fragilidad preciosa del soporte, convirtió estas piezas en objetos de coleccionismo codiciados. Al mismo tiempo, la materialidad del vidrio subraya su condición híbrida, eran a la vez herramienta de estudio anatómico, objeto erótico y pieza técnica de modernidad visual.





13598



728



737









La circulación de la fotografía erótica estereoscópica se desarrolló en un terreno intermedio entre el arte y la clandestinidad. En Francia, la relativa permisividad legal permitió su venta en librerías especializadas, gabinetes de fotografía y a través de catálogos dirigidos a artistas. Sin embargo, para evitar la censura, estas imágenes se presentaban como “estudios académicos” o “modelos para pintores”, justificando culturalmente su existencia.

La producción en serie, favorecida por la industrialización de cámaras y visores, multiplicó la oferta. Las series de desnudos se comercializaban en paquetes, ampliando el mercado a coleccionistas burgueses y a un público masculino más amplio. Durante la Primera Guerra Mundial, las postales eróticas derivadas de este género circularon entre soldados como objetos de consuelo y recuerdo.

París se consolidó como centro productor y exportador hacia otros países, donde la censura era más estricta. En España, estas imágenes llegaban de forma fragmentaria, casi siempre en manos privadas. La colección conservada por José Rebollo López refleja esa circulación transnacional, y constituye un testimonio de cómo arte, erotismo y técnica se entrelazaron en un mercado global marcado por la ambigüedad entre lo legítimo y lo prohibido.



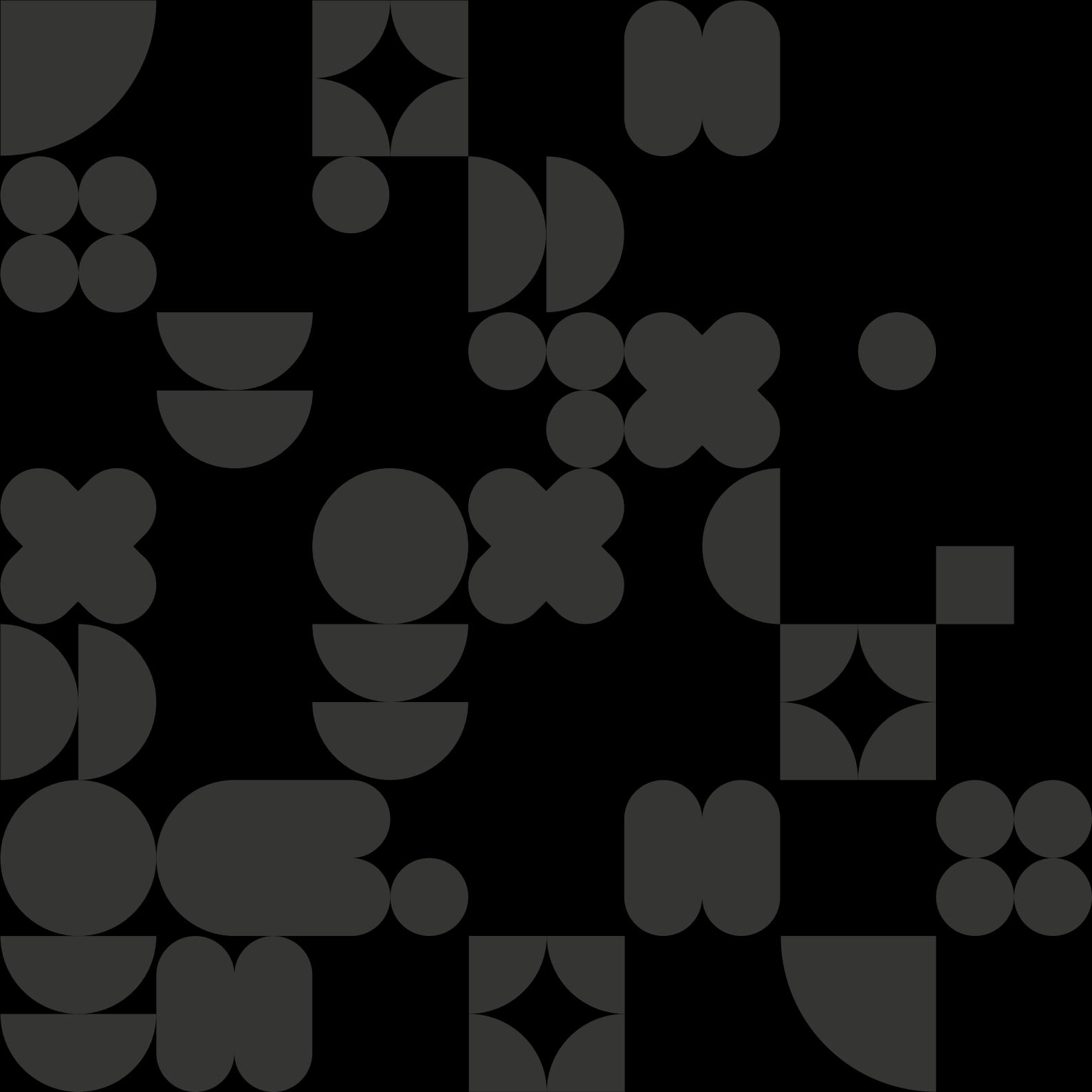












CÁMARAS Y VISORES ESTEREOOSCÓPICOS



CÁMARA Y VISOR GLYPHOSCOPE

Es una cámara estereoscópica inventada por el ingeniero francés Jules Richard a finales del siglo XIX. Se trata de una cámara fabricada en metal esmaltado que se puso en el mercado en 1904 y que se mantuvo en producción hasta principios de los años 30 sin cambios significativos en el diseño.

La cámara lleva el número 012 impreso en color blanco en su parte frontal, junto con un sello en forma de estrella con las iniciales RF y la palabra PARIS. El panel del disparador de la carcasa es desmontable, lo que permite convertir la cámara en un visor estereoscópico con el que se pueden contemplar directamente las placas ya reveladas. En la parte posterior aparece la inscripción Verascope Richard. En el cuerpo de metal de la cámara vemos la siguiente inscripción: Le Glyphoscope Bte. S.G.D.G. Jules Richard Paris, además de aparecer grabado el número de serie 67149.



Cámara y visor Glyphoscope

Fabricante: Jules Richard
Origen: París (Francia)
Año: Circa 1904



CÁMARA ESTEREOOSCÓPICA ICA-POLYSCOP

Cámara estereoscópica de cajón destinada a placas de vidrio de 45 x 107 mm. Presenta un cuerpo rígido con obturador plenamente operativo, cuyo armado se efectúa mediante un mando deslizante y el disparo a través de un pulsador situado en la parte superior.

Está equipada con un visor óptico “rápido” plegable, compuesto por un marco de vidrio frontal y alidada. Ofrece tres opciones de apertura para el control de la exposición. Fabricada entre 1911 y 1925, emplea planfilm en placas de vidrio con enfoque manual y persiana central como sistema de obturación.



Cámara estereoscópica Ica-Polyscop

Fabricante: ICA (International Camera AG)
Origen: Alemania
Año: Circa 1911-1925



CÁMARA ESTEREOOSCÓPICA ICA-POLYSCOP

Cámara estereoscópica de cajón rígido para placas de 60 x 130 mm, equipada con dos objetivos Carl Zeiss Jena Tessar 1:6,3 f = 6,5 cm (n.º 221584). El obturador ofrece los modos Z, B y M, con velocidades de 1, 2, 5, 10, 25, 50, 100 y 250, si bien conviene comprobar el funcionamiento de las más cortas.

Dispone de un visor plegable lateral y de un sistema de enfoque helicoidal para ambas lentes, accionado mediante una palanca de gran tamaño. El diafragma de iris está graduado de f/6,3 a f/36. El equipo cuenta además con un cargador para 12 placas.



Cámara estereoscópica Ica-Polyscop

Fabricante: ICA (International Camera AG)
Origen: Alemania
Año: Circa 1911-1925



CÁMARA ESTEREOOSCÓPICA MURER

Cámara estereoscópica de fuelle Murer 60 x 130 mm, fabricada en Italia hacia 1927. Construida con tensor metálico recubierto en marroquí negro, presenta dos fuelles de cuero y objetivos gemelos Doppio Murer Anastigmat f/5,5 de 102 mm. Incorpora una placa de protección pivotante que sostiene un visor directo transparente con lente negativa. Su obturador de plano focal alcanza velocidades de hasta 1/1000 s.



Cámara estereoscópica Murer

Fabricante: Murer & Duroni

Origen: Italia

Año: Circa 1927

Propietario: José Rebollo López



CÁMARA ESTEREOOSCÓPICA STEINHEIL SÖHNE

La cámara estereoscópica de “detectives” de formato 9 x 18 cm destaca por su cuidada ebanistería de gran calidad, ensamblada con precisión mediante uniones de cola de milano. En la parte superior contiene una placa con la inscripción C.A. Steinheil Söhne Optisch-Astronomische Werkstätte München.

Equipada con lentes Steinheil Orthostigmat y obturadores sectoriales con frenos acolchados en cuero que permiten ajustar la velocidad, cuenta además con un cargador extraíble con capacidad para 12 placas retráctiles por cajón. El enfoque se realiza mediante un sistema de cajón deslizante en la carcasa, mientras que el visor, provisto de tapa protectora y nivel, garantiza una correcta composición. Su panel frontal es desmontable, lo que facilita el acceso a la unidad de obturador, a los objetivos y al visor.



Cámara estereoscópica Steinheil Söhne

Fabricante: C. A. Steinheil & Söhne

Origen: Múnich (Alemania)

Año: Circa 1890

Propietario: José Rebollo López



VISOR ESTEREOOSCÓPICO RELLEV

Visor estereoscópico de la marca Rellev, fabricado en España hacia la década de 1940. Se trata de un modelo plegable de metal, diseñado para la visualización de vistas en cartulina de 60 x 130 mm. Acompaña al visor un conjunto de 27 vistas en papel con escenas de Sevilla y Granada.



Visor estereoscópico Rellev

Fabricante: Rellev

Origen: Barcelona (España)

Año: Circa 1940



VISOR ESTEREOOSCÓPICO

Visor estereoscópico plegable de metal.



Visor estereoscópico

Fabricante: Desconocido
Origen: Desconocido
Año: Circa 1890-1900



VISOR ESTEREOOSCÓPICO DE MANO

Visor estereoscópico fabricado íntegramente en madera de caoba, una pieza de gran belleza destinada a la visualización de placas estereoscópicas. Dispone de una empuñadura plegable, sujetada mediante una bisagra de latón, que facilita su manejo durante el uso. Sus dimensiones aproximadas son 32 x 18 cm. Actualmente carece del cristal del visor y del perfil metálico que servía para sostener las vistas.



Visor estereoscópico de mano

Fabricante: Desconocido

Origen: Desconocido

Año: Circa 1895-1920



VISOR ESTEREOOSCÓPICO ERNEMANN

Visor estereoscópico en forma de caja, realizado en madera de teca pulida y metal lacado por la manufactura Ernemann (Dresden) hacia 1900. Está equipado con enfoque de piñón y un frente abatible con lupa montada en bisagras. En la parte delantera conserva la placa identificativa del fabricante. Diseñado para placas de 60 x 130 mm. Este ejemplar se encuentra incompleto, pues carece de la tapa superior.



Visor estereoscópico Ernemann

Fabricante: Ernemann

Origen: Alemania

Año: Circa 1900



VISOR ESTEREOSCÓPICO

Diseñado para la visualización de placas de 60 x 130 mm, este visor incorpora lentes y oculares de baquelita que permiten apreciar las imágenes con nitidez y disfrutar del característico efecto tridimensional de la estereoscopía. Está construido en madera maciza de caoba, de tono claro dorado, que realza tanto su valor estético como su calidad artesanal.



Visor estereoscópico

Fabricante: [Unis France]

Origen: [Francia]

Año: [Circa 1910]



VISOR ESTEREOOSCÓPICO STEREOSPEKT

Visor estereoscópico en madera de caoba, con oculares de baquelita negra, modelo Stereospekt. En la placa frontal figura la inscripción: STEREOSPEKT Ica Akt.-Ges. Dresden. Este ejemplar se conserva incompleto, pues carece de la tapa superior.

Se trata de un estereoscopio caracterizado por su sencillo mecanismo de tipo leporello, destinado a placas de cristal de 60 x 130 mm. Funciona por gravedad: las diapositivas se posicionan mediante un movimiento de caída, lo que permite prescindir de sistemas complejos y favorece un diseño compacto. Las placas se montan en una cinta metálica en forma de armónica con marcos, con capacidad para hasta 12 diapositivas, fijadas permanentemente a la estructura. Mediante una pequeña palanca situada en el lateral derecho, cada diapositiva se libera y desciende hasta colocarse frente a las lentes.



Visor estereoscópico Stereospekt

Fabricante: ICA (International Camera AG)

Origen: Alemania

Año: Circa 1910-1920



VISOR ESTEREOOSCÓPICO GAUMONT

Visor estereoscópico francés de mesa, diseñado para la visualización de placas de vidrio de 60 x 130 mm. Se trata de un modelo de lujo, fabricado en madera de caoba a principios del siglo XX, originalmente equipado con oculares de gran apertura, que este ejemplar no conserva.

En la parte frontal del estereoscopio, sobre los oculares, se encuentra una placa metálica con la inscripción: Societé de Etablissements Gaumont. Constructeurs BTE S.G.D.G. N.º 1683. PARIS, grabada y esmaltada en negro, que indica su fabricación por la firma fundada por Léon Gaumont en 1895, considerada la compañía cinematográfica más antigua del mundo.

Este ejemplar se conserva incompleto, ya que le falta la parte inferior que funcionaba como archivador estéreo, destinada a alojar la cesta de visualización ranurada. La parte superior, visible en la imagen, se separaba de la inferior para desempeñar la función de visor estereoscópico. Permite el ajuste de enfoque mediante un dial y regula la distancia interpupilar entre los oculares. Originalmente, el dispositivo contaba con una caja provista de una palanca que desplazaba las placas para su visualización y recogía las ya contempladas.



Visor estereoscópico Gaumont

Fabricante: L. Gaumont & Cie

Origen: París

Año: Circa 1908-1910



CAJA DE PLACAS DE VIDRIO

Caja de cartón que contenía 12 placas fotográficas de vidrio estereoscópicas sensibilizadas de formato 60 x 130 mm, marca Hauff Extra Rapid-Platten, fabricada justo antes de que la empresa fuera absorbida por Agfa. Fue una de las casas pioneras en la producción industrial de placas fotográficas listas para usar, competidora de Agfa, Perutz y Gevaert. Este tipo de cajas estaba destinada a fotógrafos aficionados y profesionales que usaban cámaras de placas estereoscópicas.

El tamaño 60 x 130 mm era uno de los formatos más populares para fotografía estereoscópica (cada placa captaba dos imágenes gemelas). “Extra-Rapid” indicaba una emulsión de alta sensibilidad (para la época), ideal para exposiciones más cortas y sujetos en movimiento.



Caja de placas de vidrio

Fabricante: J. Hauff & Co
Origen: Alemania
Año: Circa 1895–1910



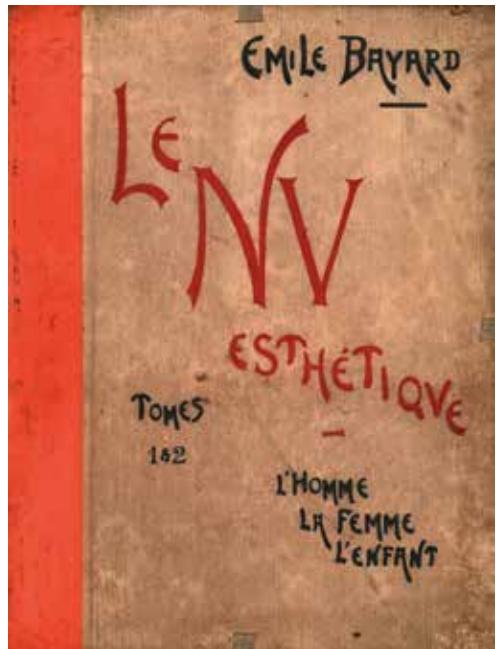
LE NU ESTHÉTIQUE: L'HOMME, LA FEMME, L'ENFANT: ALBUM DE DOCUMENTS ARTISTIQUES INÉDITS D'APRÈS NATURE

De la traducción al español El Desnudo Estético. Hombre, Mujer, Niño. Álbum de Documentos Artísticos Inéditos Basados en la Naturaleza. Tomo 1 y 2. Prólogo de J. L. Gérôme (Bernard, París, octubre de 1902). Fue una revista mensual publicada por Émile Bayard (1837-1891).

Émile Bayard es menos conocido por su obra fotográfica, recopilada en este libro, en el que retrata a hombres, mujeres y niños, solos o en grupo, creando a veces auténticos cuadros fotográficos. A principios del siglo XX, durante cinco años, Émile Bayard publicó veinticinco fascículos separados bajo el título general de Le Nu Esthetique: L'Homme, La Femme, L'Enfant.

Se trata de una obra monumental dedicada al estudio artístico del desnudo humano con abundantes ilustraciones, láminas y estudios anatómicos. Servía como manual de referencia para artistas, escultores y estudiantes de bellas artes. Pretendía enseñar la representación estética y académica del cuerpo humano.

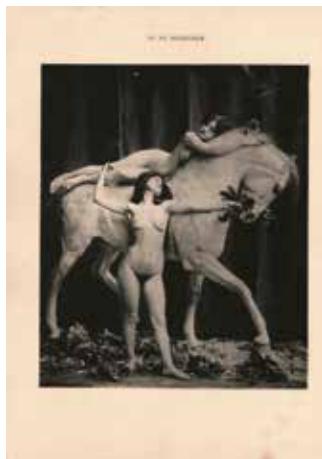
El formato es gran folio, con cubiertas reforzadas y cintas de tela para atar, típico de ediciones de lujo con láminas sueltas. El diseño manuscrito de la portada de este ejemplar probablemente sea una encuadernación de taller, no necesariamente la tipográfica original, ya que la edición original se publicó en varias carpetas con láminas sueltas.

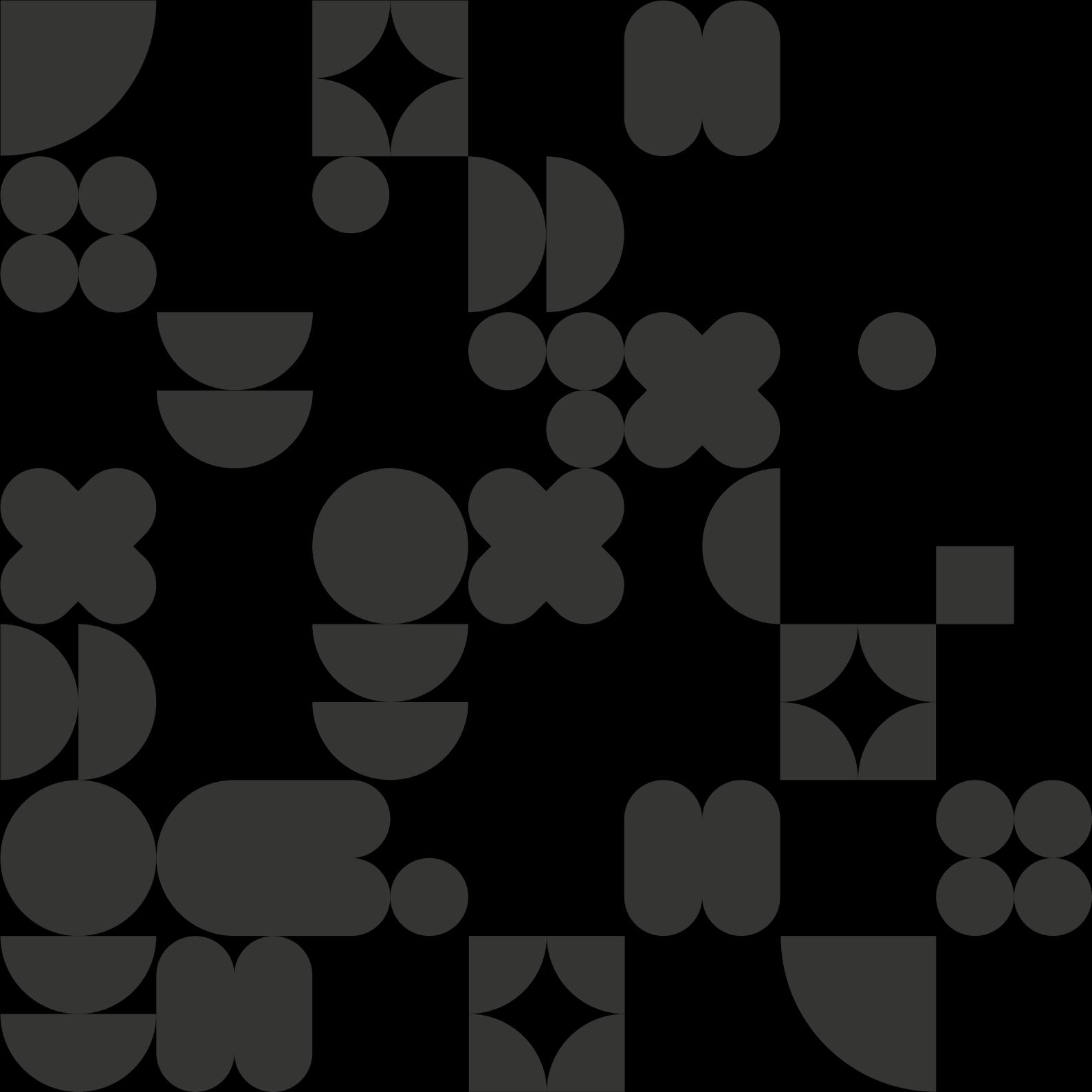


*Le Nu Esthétique: l'homme, la femme, l'enfant:
album de documents artistiques inédits d'après
nature*

Autor: Émile Bayard

Edición original: París, finales del siglo XIX (hacia 1886–1891)



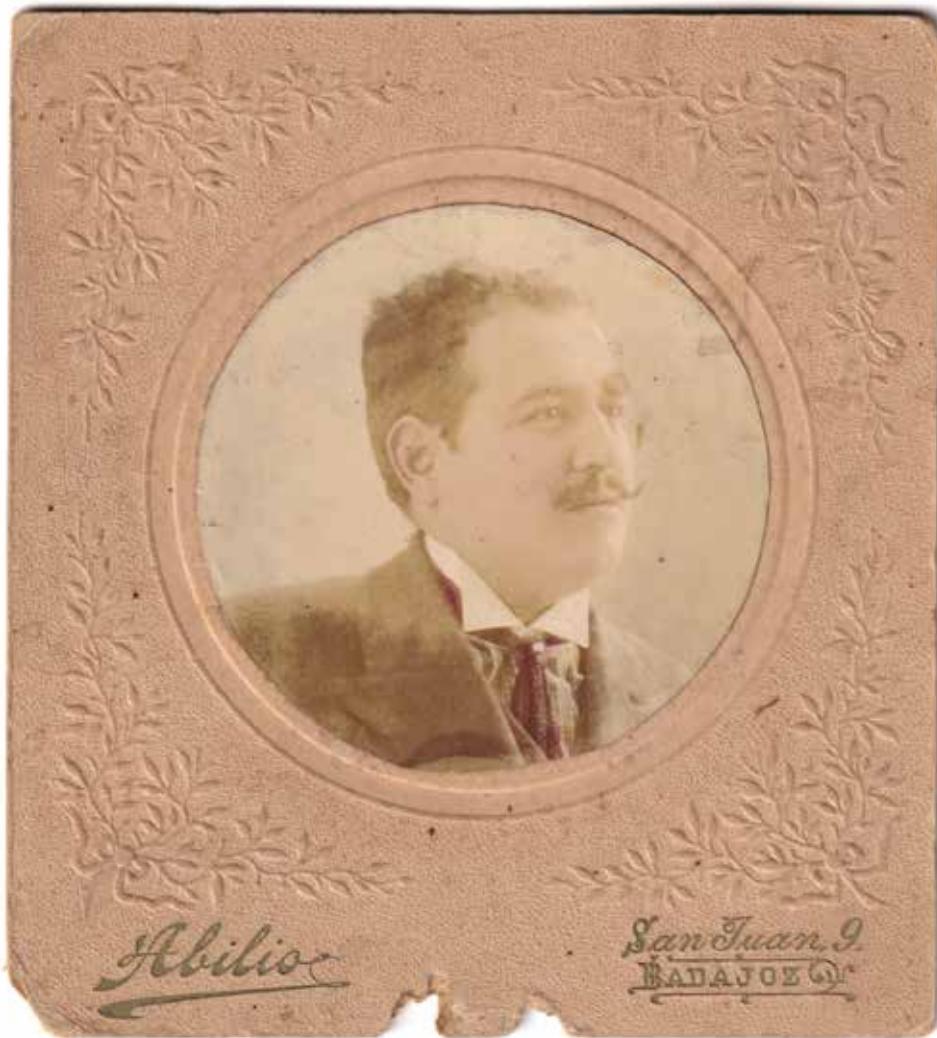


GALERÍA FOTOGRÁFICA



Tarjeta de visita de José Rebollo López

Tarjeta de visita de José Rebollo López durante su cargo como director de la Escuela de Arte y Oficios de Badajoz en 1906, sucediendo a su maestro Felipe Checa, donde fue también profesor hasta su fallecimiento, fecha en la que tomó la dirección el afamado Adelardo Covarsí.







Abilio

San Juan 9
BADAJOZ



Profesores de la Escuela de Artes y Oficios de Badajoz

Fotografía de los profesores de la Escuela de Artes y Oficios de Badajoz, circa 1920, donde aparece José Rebollo López junto a otros compañeros de profesión como Ángel Zoido o Adelardo Covarsí.







Abilio

SAN JUAN 9.
BADAJOZ





Abilio

San Juan 9.
BADAJOZ



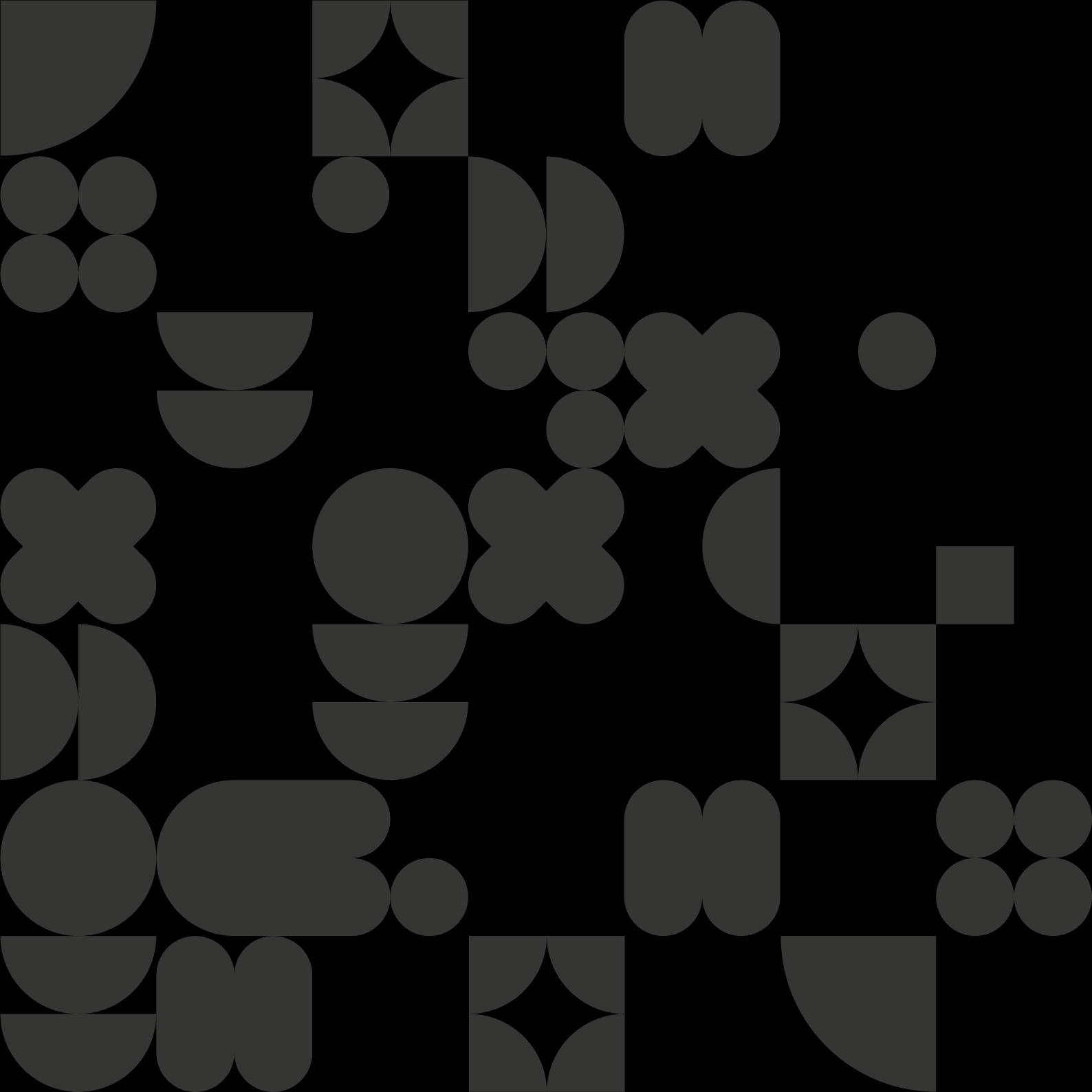
Abilio

*San Juan 9.
BADAJOZ 9^o*









FUENTES BIBLIOGRÁFICAS



6ª subasta especial de colección Sonimagfoto. Casanova Col.lecció: Barcelona, 2001.

Antiguedades.es. [en línea]. [Consulta: 24 de septiembre de 2025]. Disponible en: <https://www.antiguedades.es/es/>

BAYARD, Émile. *Le nu esthétique: l'homme, la femme, l'enfant: album de documents artistiques inédits d'après nature*. Tomes 1 & 2. Paris: [E. Bernard], [Circa 1905].

Colección Fernández Rivero de Fotografía Antigua. [en línea]. [Consulta: 24 de septiembre de 2025]. Disponible en: <https://cfrivero.blog/>

Conde de Polentinos: Fotografías estereoscópicas. Madrid, Ministerio de Cultura, 2024.

DUPOUY, Alexandre. *Fotografía erótica*. Madrid: Edimat, 2008.

DUPOUY, Alexandre. *Latrium: et autres délires photographiques de Jules Richard & ses DUlamis*. Francia: Astarté, 2010.

FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio. *Tres dimensiones en la historia de la fotografía estereoscópica: la imagen esteroscópica*. Málaga: Miramar, 2004.

HARDING, Coli. *Cámaras clásicas*. Madrid: Tikal, 2014.

HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio. *Zaragoza estereoscópica: fotografía profesional y comercial (1850-1970)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social, 2016.

HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio. III Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía La fotografía estereoscópica o en 3D, siglos XIX y XX. Zaragoza, 2022. [en línea]. [Consulta: 7 de abril de 2025]. Disponible en: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/39/36/_ebook.pdf

KOETZLE, Hans-Michael. *Fotografías míticas: 50 fotografías emblemáticas y su historia*. Koln: Taschen, 2011.

La galería Antiq-Photo [en línea]. [Consulta: 28 de septiembre de 2025]. Dis-



ponible en: <https://www.antiq-photo.com/>

MATANLE, Ivor. *Como colecciónar cámaras clásicas: con 320 ilustraciones.* Malta: Omnicom, 1995.

MERKIN, Richard y BRUCE, McCall. Velvet Eden. *The Richard Merkin Collection of Erotic Photography.* New York: Methuen, 1979.

MURO CASTILLO, Matilde y PÉREZ ZUBIZARRETA, María Teresa. *La memoria quieta: la fotografía en Trujillo hasta 1936.* Barcelona: César Viguera, 1987.

Museos Fóticos. [en línea]. [Consulta: 24 de septiembre de 2025]. Disponible en: <https://foticoscollection.com/es>

OVENDEN, Graham y Mendes, Peter. *Victorian Erotic Photography.* Londres: Academy Editions, 1973.

PEACHMENT, Christopher. *The Illustrated Book of Filthy Victorian Photographs.* Londres: The Erotic Print Society, 2001.

PHILIPPE, Jullian. *Le nu 1900: Trésors de la Photographie.* Francia: André Barret, 1976.

PERRIS, Jacques. *Jules Richard et la Magie du Relief.* Francia: Prodiex, 1993.

TAYLOR, William C. Desnudos eróticos del pasado. Barcelona: Iberlibro, 2000.

TORRES DÍAZ, Francisco. *Crónica de un siglo de fotografía en España.* Barcelona: Fopren, 1999.

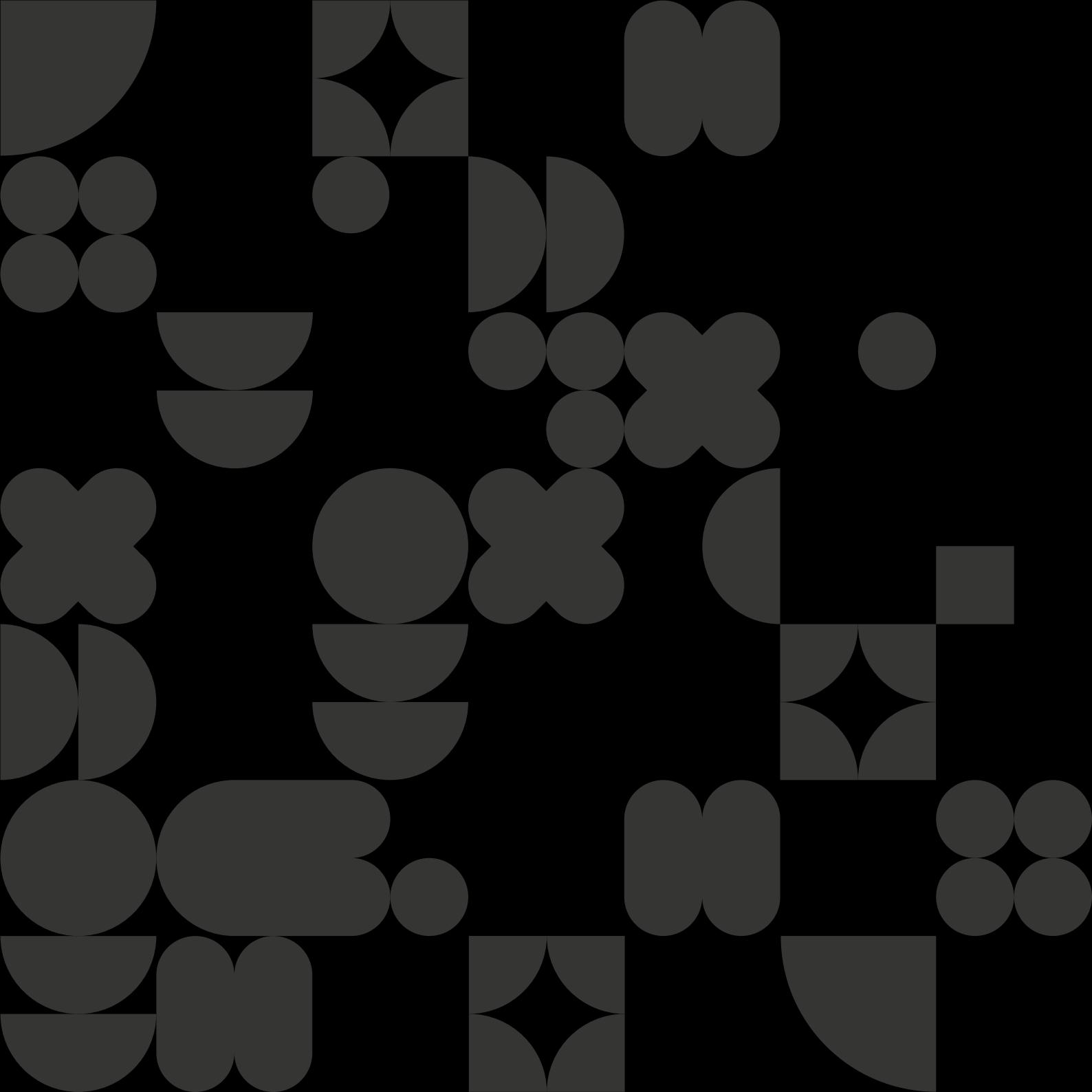
ROUSE, Kate. *Cámaras clásicas: guía del coleccionista para identificar, comprar y disfrutar de las cámaras clásicas.* Barcelona: Edimat Libros.

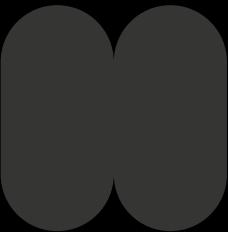
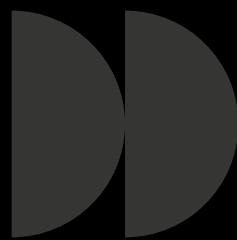
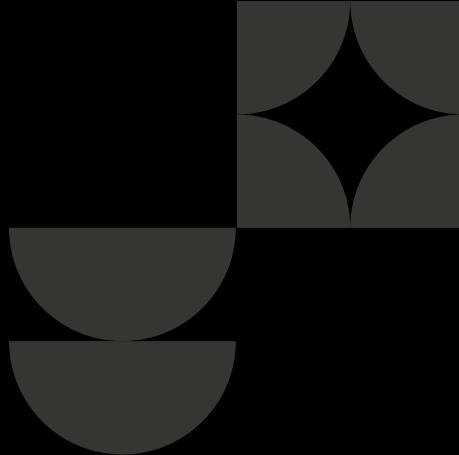
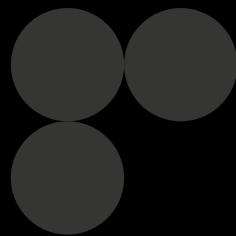
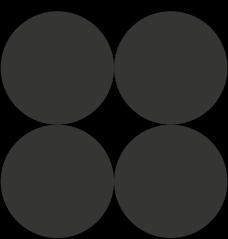
Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867). Madrid: Fundación MAPFRE, TF Editores, 2011.

WULFFEN, Erich, STENGER, Erich, GOLDMAN, Otto, ENGLISCH, Paul, BRETSCHNEIDER, Rudolf y BINGEN, Gustav. *Die erotik in der photographie 1931.* Viena: Verlag für Kulturforschung, 1931.



ACCEDE A LA COLECCIÓN





fundación 