Colección almud fotografía 09



COLECCIONES, MUSEOS Y FOTOGRAFÍA

IX ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN CASTILLA-LA MANCHA

Editores: **Esther Almarcha Núñez-Herrador - Rafael Villena Espinosa**

CENTRO DE ESTUDIOS DE CASTILLA-LA MANCHA

Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

COLECCIONES, MUSEOS Y FOTOGRAFÍA

IX ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN CASTILLA-LA MANCHA

COLECCIONES, MUSEOS Y FOTOGRAFÍA

IX ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN CASTILLA-LA MANCHA

Editores

Esther Almarcha Núñez-Herrador

Rafael Villena Espinosa

CENTRO DE ESTUDIOS DE CASTILLA-LA MANCHA

Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2023

ENCUENTRO HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN CASTILLA-LA MANCHA
(9º. 2022. Toledo-Puertollano)
Colecciones, museos y fotografía : IX Encuentro de Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha / editores, María Esther Almarcha Núñez-Herrador, Rafael Villena Espinosa.– [Ciudad Real] : Centro de Estudios de Castilla-La Mancha ; Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2023
623 p. : fotografías (blanco y negro y color) ; 22 cm.– (Coediciones ; 174)
ISBN 978-84-9044-622-5 (edición electrónica)
1. Fotografía – Historia – Congresos y asambleas I. Almarcha Núñez-Herrador, Esther, ed. lit. II. Villena Espinosa, Rafael, ed. lit. III. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. IV. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, ed. V. Título VI. Serie
77(091)(062.552)
AJ (Thema)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser con la autorización de Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, salvo excepción prevista por la ley.
Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org),
si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Este libro ha sido sometido a evaluación externa por pares ciegos y aprobado por la Comisión de Publicaciones de acuerdo con el Reglamento del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

© de los textos: sus autores, 2023.
© de las imágenes: sus autores, 2023.
© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha, 2023.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

Colección COEDICIONES n.º 174

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas.

Fotografía de cubierta: Cristina García Rodero.
Fototeca del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

Unión de Editoriales Universitarias Españolas

Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

D.O.I.: https://doi.org/10.18239/coe_2023_174.00
I.S.B.N.: 978-84-9044-622-5 (edición electrónica)

Composición: Sandra Ramírez-Cárdenas Amer

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*

Entidades colaboradoras:

IX ENCUENTRO
Proyecto regional de investigación "Patrimonio fotográfico de Castilla-La Mancha", SBPLY/19/180501/000253, Grupo Confluencias, subvencionado por el plan propio de investigación de la Universidad de Castilla-La Mancha (GI20173898)

Unión Europea
Fondo Europeo de Desarrollo Regional "Una manera de hacer Europa"

CONFLUENCIAS GRUPO DE INVESTIGACIÓN

DIPUTACIÓN DE TOLEDO

Índice general

11 PIEZAS DE MUSEO
Esther Almarcha Núñez-Herrador y Rafael Villena Espinosa

IX ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN CASTILLA-LA MANCHA: COLECCIONES, MUSEOS Y FOTOGRAFÍA

MUSEOS

21 FOTOGRAFÍA DE OBRAS DE ARTE EN MUSEOS Y COLECCIONES: LA FOTOTECA DEL IPCE
Isabel Argerich Fernández

41 CAPTACIONES FOTOGRÁFICAS DEL TALLER DEL ARTISTA. DEL ESPACIO GENÉSICO AL ESPACIO MUSEÍSTICO: EL CASO DE JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA
Corinne Cristini

67 RECUERDOS DE UNA VIDA: EL FONDO FOTOGRÁFICO DEL PINTOR JUAN D'OPAZO (1910-1998) EN EL MUSEO COMARCAL DE DAIMIEL
Diego Clemente Espinosa

81 GREGORIO PRIETO: UN RETRATO FOTOGRÁFICO DEL SIGLO XX EN EUROPA
Raúl Luis García

101 MUSEO, ARCHIVO Y CENTRO DE LA FOTOGRAFÍA: LOS AVATARES DEL FONDO TOMÁS CAMARILLO
Víctor Iniesta Sepúlveda

123 LA COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍA DEL MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA
Ignacio Miguéliz Valcarlos

143 DEL SALÓN FAMILIAR A LA SALA DE MUSEO. EXHIBICIÓN DE LA INTIMIDAD FAMILIAR EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA
Eunice Miranda Tapia

161 ¡EUREKA! LA LOCALIZACIÓN DE UNAS OBRAS ESCULTÓRICAS ALCARREÑAS EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA
Sonia Morales Cano

179 FOTOGRAFÍAS DE LA CIUDAD DE TOLEDO EN EL FONDO HERNÁNDEZ PACHECO DE LA BIBLIOTECA HISTÓRICA MARQUÉS DE VALDECILLA
María Olivera Zaldua

191 LA IMAGEN DEL TEMPLO-TALLER MASRIERA. USOS ESTRATÉGICOS DE LA FOTOGRAFÍA
Francesc Quílez Corella

215 DOCUMENTO, INSPIRACIÓN Y DEVOCIÓN. LA FOTOGRAFÍA PARA CECILIO PLA
Beatriz Sánchez Torija

COLECCIONES

243 APOSTOLADO POR LA IMAGEN: LAS PROYECCIONES LUMINOSAS. COLECCIÓN DE LA MAISON DE LA BONNE PRESSE
Isidro Sánchez Sánchez

285 LUIS GORDILLO Y SU SERIE “AUTORRETRATOS CON OJOS ARTIFICIALES” (1974). BUCEANDO ENTRE EL USO DE LAS FOTOS, LA FOTOGRAFÍA Y LA AUTORREPRESENTACIÓN DEL ARTISTA
Mónica Carabias Álvaro

305 UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LOS FOTÓGRAFOS PROFESIONALES EN EL CONCURSO NACIONAL DE FOTOGRAFÍAS AGRÍCOLAS, FORESTALES Y PECUARIAS DEL MINISTERIO DE AGRICULTURA (1948-1965)
Pilar Coello Marín

319 MANIOBRAS, ENTRENAMIENTOS Y RECREACIÓN: LAS POSTALES DEL GABINETE FOTOGRÁFICO DE LA ACADEMIA DE INFANTERÍA DE TOLEDO
José Manuel López Torán

341 LA GESTIÓN PATRIMONIAL DE COLECCIONES FOTOGRÁFICAS PRIVADAS DESDE LA UNIVERSIDAD
Juan Carlos Lozano López

351 INVESTIGAR LA FOTOGRAFÍA ORIENTALISTA DEL SIGLO XIX A TRAVÉS DE COLECCIONES DIGITALIZADAS Y DISPONIBLES EN LÍNEA
Pablo Martínez Muñiz

373 LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DE JOSEP PLANAS I MONTANYÀ
Maria-Josep Mulet y Joan Carles Oliver

391 PIONERAS “INTRÉPIDAS”. FOTÓGRAFAS Y AERONAUTAS EN LA ESPAÑA DECIMONÓNICA (1840-1860)
Stéphany Onfray

415 LOS LEGADOS DE LA TIERRA COMO FUENTE PARA LA RECUPERACIÓN, INVESTIGACIÓN Y DIVULGACIÓN DE LA HISTORIA DEL MUNDO RURAL. ESTUDIO DE DOS CASOS
Pilar Palomino, Paquita Rodrigo, Jorge Hurtado Rodrigo y Clemente Vidal Montoro

433 ARCHIVO MUNICIPAL DE SEGORBE: APROXIMACIÓN A SU FONDO FOTOGRÁFICO
Rafael Simón Abad

455 PRESENCIA FEMENINA EN LAS REVISTAS DE FOTOGRAFÍA: DESDE LOS ORÍGENES HASTA LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL
Blanca Torralba Gállego

475 RECUERDOS DE GUERRA. LA FOTOGRAFÍA EN LOS FRENTES Y LA RETAGUARDIA EN ESPAÑA (1936-1939)
Carlos Vega Hidalgo

FOTÓGRAFOS

495 KÂULAK. MÁS ALLÁ DE LA FOTOGRAFÍA
Juan Miguel Sánchez Vigil

511 DE LA SERIE FOTOGRÁFICA *CAFÉ LEHMITZ* DE ANDERS PETERSEN A LA NOCIÓN DEL *HADES* GRIEGO: UN ACERCAMIENTO NARRATIVO AL SUBMUNDO
Francisca Beneyto Ruiz

521 FOTÓGRAFOS DE CALATAYUD. JOSÉ LLANAS SENESPLEDA (1887, CASTELLÓN DE LA PLANA – 1965, CALATAYUD, ZARAGOZA)
Francisco José Guerrero Carot

551 LAS “OTRAS RUINAS DE ZARAGOZA”: DESTRUCCIÓN PATRIMONIAL EN LAS FOTOGRAFÍAS DE GERARDO SANCHO (1960-1970)
Pilar Lop Otín

573 FOTOGRAFÍA EN LOS ANUNCIOS DE PUBLICIDAD SALAS. CIUDAD REAL, 1948-1976
Julia Martínez Cano

591 LAS PINTURAS DE LA IGLESIA DE SAN ROMÁN DE TOLEDO EN LAS FOTOGRAFÍAS DE ADOLF MAS: LA COLECCIÓN DEL ARCHIVO MUNICIPAL DE TOLEDO Y SU COMPROMISO CON EL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO
Jaime Moraleda Moraleda

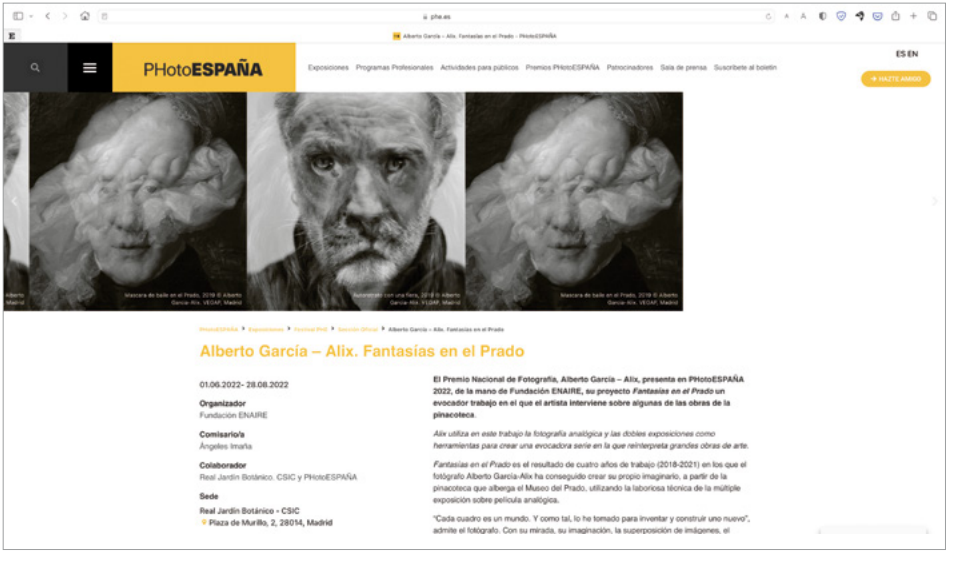
611 LOS DIORAMAS DE *EL QUIJOTE* O EL HALLAZGO DE UN FOTÓGRAFO
Rafel Torrella

PIEZAS DE MUSEO

Esther Almarcha Núñez-Herrador
Rafael Villena Espinosa[1]
Universidad de Castilla-La Mancha

Entre junio y agosto de 2022, el Real Jardín Botánico de Madrid acogió, como sede del certamen internacional PhotoEspaña, la exposición *Fantasías en el Prado* con fotografías en gran formato de Alberto García-Alix. El otrora retratista de una generación de canallas, perdedores y rebeldes apostaba, en esta ocasión, por una propuesta radicalmente alejada de los años ochenta al fusionar diferentes tomas fotográficas de cuadros colgados en el Museo del Prado. A partir de ellas construía un relato coherente sobre la pintura clásica que se desplegaba gracias a sus visiones ensoñadoras y, quizás, perturbadoras frente a nuestra mirada. Citemos, por ejemplo, un autorretrato superpuesto a la obra de Rosa Bonheur, *El Cid*, ese primer plano de un león africano que fue rescatado de los fondos de la pinacoteca para revalorizar el trabajo de las mujeres pintoras en la muestra del año 2020, *Invitadas*. Sin duda, ambos rostros, el del autor y el del felino, compiten en su capacidad para cautivar al espectador.

1 Directora y subdirector del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, respectivamente. Proyecto regional de investigación "Patrimonio fotográfico de Castilla-La Mancha", SBPLY/19/180501/000253. Grupo Confluencias, subvencionado por el plan propio de investigación de Castilla-La Mancha (GI20173898).



Web de la exposición de García-Alix en el portal de PhotoEspaña. Entre las imágenes que recoge la captura, el aludido autorretrato del autor fusionado con *El Cid* de Rosa Bonheur

El trabajo de García-Alix, ganador en 1999 del premio nacional de fotografía, nace de la experiencia compartida con otros fotógrafos que habían revisitado el Prado y cuyos resultados se expusieron entre octubre de 2018 y enero de 2019. Tuvo, además, continuidad, en otra muestra colectiva, *Un museo del Prado otro: fotografías de la colección Alcobendas entre pintores* (2022), en la que se amplió el número de participantes, entre los cuales encontramos a Chema Conesa, Gervasio Sánchez y Cristina García Rodero.

Este afán reciente de fotógrafos contemporáneos por acercarse con sus cámaras a nuestra mejor pinacoteca nos evoca irremediablemente la empresa lejana de Jean Laurent con sus álbumes a partir de lienzos, esculturas y otras piezas del Prado que también extendió a las colecciones de Lázaro Galdiano, la Academia de San Fernando y el Museo Arqueológico de Madrid. Es sabido que no fue un caso único, en París lo hacía Adolphe Braun y en Florencia la casa Alinari, desde mediados del XIX. Después vendrían el grafoscopio, las postales y la explotación económica de las imágenes por parte de Lacoste, como sucesor de la marca primigenia.

Los anclajes, pues, entre museos y fotografía, se sitúan en los orígenes comerciales del nuevo invento y llegan hasta el presente. En este sentido, la posición de algunas instituciones como el MoMA de Nueva York ha sido completamente central desde los años treinta del siglo pasado cuando empezó a diseñar su propia colección fotográfica e incluyó en su programación las exposiciones de autores relevantes. Actualmente, esa apuesta por la fotografía creativa como pieza central del arte sigue vigente, por ejemplo, en la muestra dedicada a la obra de Wolfang Tillmans, otro sugerente provocar desde detrás de la cámara.

Algunas de estas reflexiones pesaron sobre la dirección del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha para proponer como lema del IX Encuentro el de "Colecciones, museos y fotografía". Mas en nuestro caso hay un factor añadido muy relevante, al que podríamos llamar "regional", que es preciso explicitar. Nos referimos a Cristina García Rodero, natural de Puertollano (Ciudad Real), premio nacional de fotografía en 1996 y primera mujer doctora *honoris causa* por la Universidad de nuestra región (2018). Su obra sigue esperando un reconocimiento institucional en estas tierras que no acaba de cristalizar plenamente. Es cierto que existe en Puertollano un museo con su nombre, pero, de momento, no deja de ser un mero contenedor junto al antiguo ayuntamiento, sin colección permanente ni programación museográfica o equipo director. Los esfuerzos de la propia fotógrafa y de expertos como Rafael Doctor Roncero han chocado con los ritmos de las administraciones o, tal vez, de los avatares políticos. Cuando escribimos estas páginas, se recoge en la prensa local la creación de un Centro Regional de la Fotografía en dicho espacio museístico, aunque con escasísima concreción del proyecto por parte de quienes dicen impulsarlo. Veremos si el tiempo hace obsoletas estas líneas porque podamos hablar verdaderamente de una institución dinámica en la ciudad minera o, por el contrario, las ratifica como un relato más de otra crónica preelectoral.

De cualquier manera, el trabajo de García Rodero merecía un lugar expreso en la trayectoria de los encuentros y así lo hicimos. Todavía inmersos en la distopía pandémica del covid-19, celebramos entre los días 16 y 18 de noviembre de 2022 la reunión científica que, por vez primera, compartía sede física entre las ciudades de Toledo, donde estuvimos dos días, y Puertollano, a la que nos desplazamos para las sesiones del miércoles 17. Es de justicia, en este sentido, reconocer la implicación de ambos ayuntamientos que, junto a otras instancias como la Facultad de Humanidades, se implicaron en patrocinar y acoger el evento. Contamos con la presencia



Cristina García Rodero es presentada por el profesor Isidro Sánchez Sánchez (impulsor del CECLM) en la sesión de Puertollano. 17 de noviembre de 2022. Fotografía de la Facultad de Humanidades de Toledo

de la propia fotógrafa, quien nos había cedido de manera generosa la fotografía usada como cartel (*El sueño de Ariadna*, 1992, realizada precisamente en una sala del Prado) y a la que debimos el deleite de una tarde de diálogo sobre su obra para la que faltaron horas. Además, otro premio nacional de fotografía, Juan Manuel Castro Prieto, vino a compartir con nosotros los objetivos de la plataforma nacional por un centro de la imagen y la fotografía.

En las siguientes páginas se recogen, así pues, los resultados científicos presentados en las jornadas. Afortunadamente, seguimos contando con el entusiasmo y buen hacer de muchos estudiosos de diversas generaciones y procedencias que se suman edición tras edición a nuestra convocatoria. El volumen se articula en tres bloques temáticos: museos, colecciones y fotógrafos. Un total de treinta textos firmados por treinta y dos autoras y autores que dieron a conocer sus investigaciones. No vamos a realizar a continuación una síntesis apretada, seguramente insuficiente o injusta, de tantas propuestas recorriendo cada una de ellas de puntillas. Al contrario, queremos invitar al lector a que las descubra individualmente y en su conjunto, con sus matices diferenciales y sus muchos nexos compartidos.

* * *

Fieles a la cita bienal, seguimos editando estos volúmenes (sobre papel o bits), con el apoyo del Servicio de Publicaciones de nuestra universidad o, más exacta y justamente, de su responsable técnico. Asimismo, continuamos celebrando los encuentros de manera itinerante por la región para generar un espacio riguroso de debate científico en torno a la historia de la fotografía, su preservación y difusión.

Continuará.

Toledo-Ciudad Real, marzo de 2023

Referencias bibliográficas y recursos de internet

Díaz Francés, Maite (2016). *J. Laurent, 1816-1886, un fotógrafo entre el negocio y el arte*. Madrid: Ministerio de Educación y Deporte.

Efti. Centro Internacional de Fotografía y Cine (2022). *Un museo del Prado otro: fotografías de la colección Alcobendas entre pintores. Exposición, marzo de 2022 a enero de 2023.* Alcobendas. https://efti.es/noticias/el-prado-entre-fotografos-la-nueva-exposicion-del-centro-de-arte-alcobendas

Galán, Graci (2023). "El Museo Cristina García Rodero consigue ser el Centro Regional de Fotografía de Castilla-La Mancha", en *Lanza. Diario de La Mancha*, 22 de marzo de 2023. <https://www.lanzadigital.com/provincia/puertollano/el-museo-cristina-garcia-rodero-consigue-ser-el-centro-regional-de-fotografia-de-castilla-la-macnha/> [Consulta: marzo de 2023].

García-Alix, Alberto (2022). *Fantasías en el Prado. Catálogo de la exposición*. Madrid: La Fábrica.

MoMA (2023). *Wolfang Tillmans. To look without fear, Exhibition sept 2022-jan 2023*. New York. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5440> [Consulta: enero de 2023].

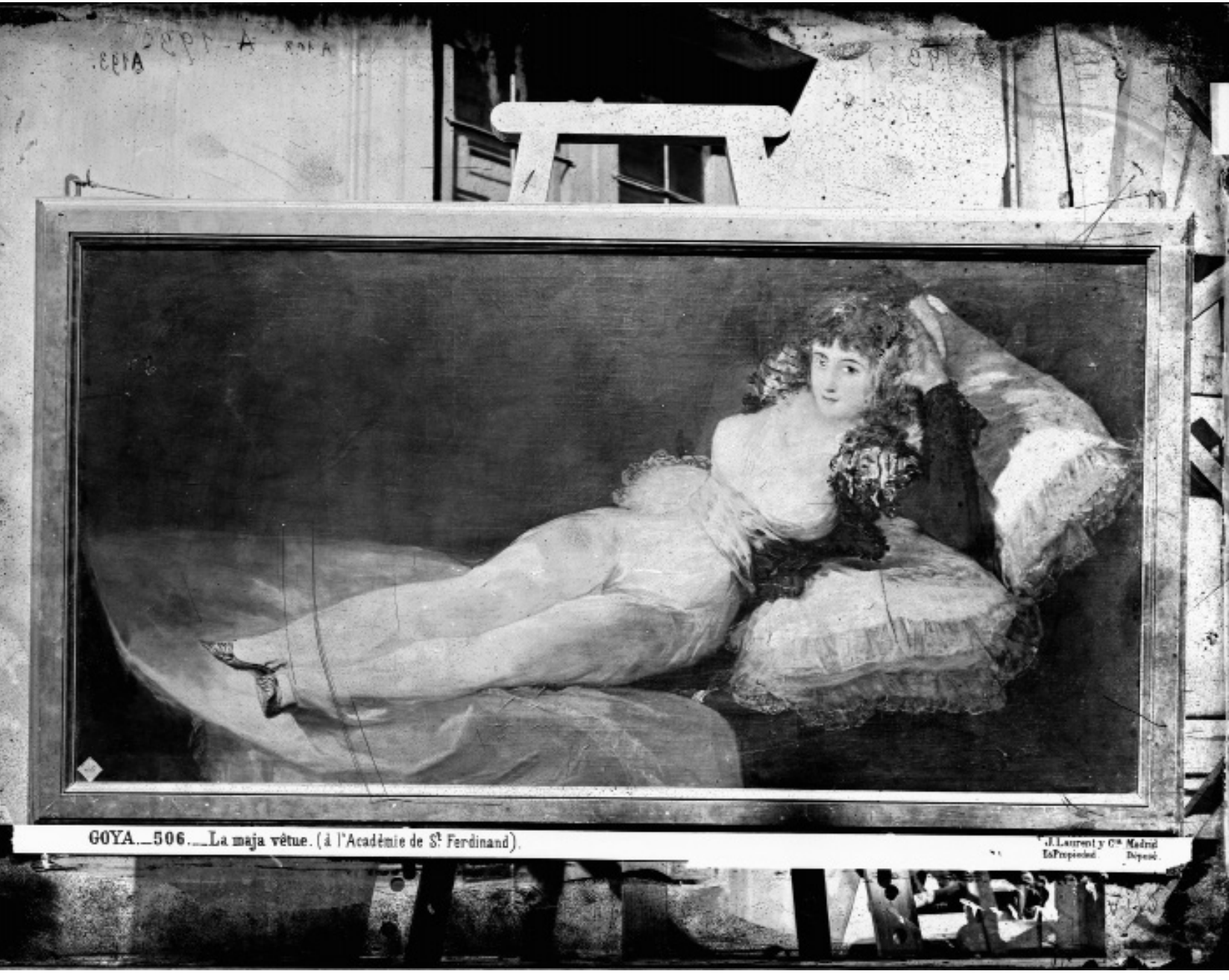
Museo del Prado (2019). *Doce fotógrafos en el Museo del Prado. Octubre de 2018 a enero de 2019*. Madrid. <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/doce-fotografos-en-el-museo-del-prado/4567ffc6-98be-6d2d-53a9-ba5da4513e88> [Consulta: enero de 2023].

Navarro, Carlos Guillermo, comisario (2020). *Invitadas: fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. *Catálogo de la exposición*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

PhotoEspaña (2022). *Alberto García-Alix. Fantasías del Prado. Web de la exposición.* <https://www.phe.es/exposiciones/alberto-garcia-alix-fantasias-en-el-prado/> [Consulta: enero de 2023].

COLECCIONES, MUSEOS Y FOTOGRAFÍA

MUSEOS



GOYA.—506.—La maja vêtue. (à l'Académie de S.t Ferdinand).

J. Laurent y C.ie Madrid
En Propiedad Depositó

FOTOGRAFÍA DE OBRAS DE ARTE EN MUSEOS Y COLECCIONES: LA FOTOTECA DEL IPCE

Isabel Argerich Fernández

Instituto del Patrimonio Cultural de España

Resumen

La ponencia aborda la evolución de la fotografía de arte durante un siglo, desde el descubrimiento de esta técnica en las primeras décadas del siglo XIX hasta el final de los años 30 del siglo pasado. Para ello analiza la obra de tres fotógrafos de arte que desarrollaron su labor en España a lo largo de este tiempo, y cuyas fotografías se conservan en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España: Jean Laurent, Mariano Moreno y Aurelio Pérez Rioja.

Palabras clave: Fotografía de arte, archivos, negativos fotográficos, fotógrafos, autor, obra de arte.

Abstract

The lecture deals with the evolution of art photography during a century, from the discovery of this technique in the first decades of the 19th century to the end of the 1930s. To do so, it analyzes the work of three art photographers who developed their work in Spain throughout this time, and whose photographs are preserved in the Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España: Jean Laurent, Mariano Moreno and Aurelio Pérez Rioja.

Keywords: Art photography, archives, photographic negatives, photographers, author, work of art.

Introducción

Dentro del tema que nos reúne en estos IX Encuentros de Historia de la Fotografía: *Colecciones, Museos y Fotografía*, mi ponencia se va a centrar en la fotografía de arte, no en la fotografía como creación artística. Muchas de las fotografías realizadas con la finalidad de documentar las obras de arte en museos y colecciones son hoy piezas de museo, y cotizan en el mercado del arte. Pero mi exposición trata sobre el papel que la fotografía de arte cumple en la conservación científica, el estudio y la difusión de los fondos de museos y colecciones.

En la Europa de las primeras décadas del siglo XIX, coinciden la apertura de los primeros museos públicos y el descubrimiento de la fotografía. Hasta esa época, y con excepción de la posible contemplación de objetos artísticos presentes en lugares de culto, solo las clases privilegiadas disfrutaban de las obras de arte. El primer cambio en este terreno tuvo lugar a partir de la revolución francesa, cuando el Louvre abre en 1793 sus puertas como museo a un público sin distinción de clases sociales. Apertura que, tras algunos cierres temporales, se hizo definitiva en 1801, y que precede a la fundación de otros muchos museos a partir de entonces: El Museo del Prado se crea en 1819 como Real Museo de Pintura y Escultura, en Londres la National Gallery abre al público en 1824; y las demás grandes capitales europeas también se dotan de sus primeros museos públicos en torno a esas fechas.

También en aquellas décadas, se realizan investigaciones para conseguir fijar las imágenes que se reflejaban en la cámara oscura. El primer logro se debe a Josep Nicéphore Niepce, quien en 1829 toma la que se considera primera fotografía de la Historia: *Vista desde la ventana en Le Gras*. Su hallazgo fue mejorado por Daguerre, que consigue obtener una imagen fotográfica rica en detalles, impresionada sobre una placa de cobre plateado: el daguerrotipo. Este procedimiento fue presentado en la cámara de Diputados de Francia en 1839 por Aragó, para la aprobación del contrato de los derechos de compra de esta invención. En la presentación, Aragó explica la "inmensa utilidad para las ciencias y las artes" que tendrán los daguerrotipos. Sin embargo, por diversos motivos de índole técnica y social —cuya pormenorización excede el tema de esta conferencia— el daguerrotipo fue empleado casi exclusivamente para retratos en sus cerca de veinticinco años de producción.

Es conocido que a partir de 1840 se tomaron daguerrotipos de monumentos en Egipto, Siria y otros países de Oriente Próximo, fruto de las célebres excursiones daguerrianas y de la *Missionhéliográphique*, financiadas por la Comisión de Monu-

mentos Históricos de Francia. Y de que en Europa se fotografían al daguerrotipo monumentos y edificios históricos, entre otros la fachada principal del Museo del Prado. No obstante, este tipo de imágenes no dejan de ser testimoniales respecto a los miles de retratos al daguerrotipo realizados.

También en 1839, el británico Talbot anuncia su descubrimiento de la fotografía al calotipo, procedimiento que genera una imagen negativa sobre papel, de la que pueden obtenerse múltiples copias. Sin embargo, la aplicación de esta técnica fotográfica para la reproducción de obras de arte tendrá que esperar casi una década para iniciar su andadura, debido a su limitada difusión inicial por estar sujeto a patente su uso. Encontramos las primeras manifestaciones consistentes de fotografía de arte al calotipo desde 1850, siendo un ejemplo en España la obra de Charles Clifford iniciada en 1852.

A su vez, el procedimiento al calotipo se vio superado por el negativo al colodión húmedo sobre placa de vidrio, que comienza a difundirse muy pocos años después, en 1855. Jean Laurent, el más destacado fotógrafo de monumentos y obras de arte en la España del siglo XIX, se asienta en nuestro país y adopta la nueva técnica. Afortunadamente, la colección de placas negativas tomadas por este gran pionero de la fotografía ha llegado a nuestros días, y se conserva en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE). Junto a este importante fondo en la Hª de la Fotografía en España, la Fototeca conserva el archivo completo creado por Mariano Moreno y su hijo Vicente, continuadores de la estela de la fotografía de arte iniciada por Laurent. A ellos se añade el pequeño en cantidad —pero muy relevante por su contenido y por las circunstancias en que fue realizado— fichero fotográfico de la Junta de Incautación, que conserva la obra fotográfica de Rioja durante la guerra civil.

Tomaré como referencia la obra de estos tres autores conservada en la Fototeca del IPCE, para analizar las grandes líneas de la evolución de la fotografía de arte desde los albores de esta especialidad hasta mediados delsiglo XX.

1. La fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)

El actual Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) fue creado en 1985 mediante la unión de distintos departamentos ministeriales encargados de la protección del patrimonio en sus vertientes mueble e inmueble. Este órgano forma parte de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deporte, y

está integrado en su estructura como Subdirección General. Las funciones del IPCE se centran en la investigación y establecimiento de criterios para la conservación de los Bienes Culturales, así como en su puesta en práctica mediante proyectos concretos de conservación, restauración y rehabilitación. Para el desarrollo de estos trabajos, el IPCE cuenta con una plantilla multidisciplinar, junto a laboratorios y talleres, una nutrida biblioteca especializada en la materia, el Archivo de la documentación generada y la Fototeca. Estos tres últimos recursos son también de libre acceso público.

La Fototeca cuenta con más de 200 000 imágenes accesibles en la web, y otro número importante de imágenes todavía no incorporadas. Comprenden un período de tiempo que abarca desde 1848 hasta finales del siglo XX. La mayor parte de las imágenes que la componen consisten en materiales fotoquímicos obtenidos con muy variados procesos fotográficos. Custodia principalmente archivos de negativos, con tres diferentes orígenes o formas de obtención de los citados fondos: Generados por la Administración, donación y adquisición.

Conviene destacar la importancia que tiene el que los archivos fotográficos conservados sean principalmente de negativos. Hasta hace poco tiempo, los archivos de negativos apenas si tenían valor de mercado, y su destino más habitual era la pérdida o destrucción, cuando en realidad son la matriz original de la imagen, la partitura que luego se interpreta, con mayor o menor fortuna, al realizar las copias de laboratorio, y actualmente las digitalizaciones e impresiones en papel.

La temática de los fondos conservados en la Fototeca es patrimonial. El interés del IPCE ha sido generar, recibir y recuperar aquellos archivos fotográficos que documentaran los monumentos y las obras de arte de España. Más recientemente el concepto de patrimonio se ha ampliado, e incorpora el patrimonio inmaterial, el paisajístico y el industrial. Aunque la materia principal de los archivos conservados se centra en los monumentos y obras de arte.

El IPCE atiende la delicada y costosa labor de conservación y catalogación de estos frágiles materiales. Y también atiende un aspecto fundamental para la utilidad social de estos archivos: su accesibilidad. De hecho, es posible consultar en la web una gran parte de sus fondos. Este camino se inicia en 1990, casi de forma simultánea a la informatización de los centros de trabajo; y continúa desde entonces ya que, dada la esencia de la tecnología digital, es una tarea en constante evolución.

Resultaría muy extenso repasar aquí uno por uno los diferentes archivos que componen la Fototeca, por lo que animo a los presentes a que visiten la página web para conocerla con un poco más de detalle. Solo mencionar que, además de los tres archivos sobre los que versa la conferencia, es posible consultar otros fondos generados por la Administración como el del Servicio de Recuperación. El notable grupo de archivos donados: Polentinos, Vaamonde, Fernández Balbuena, Juan Cabré o Herrero, este último ya compuesto en buena parte por imágenes digitales. Finalmente citar, entre los archivos adquiridos por la Administración, los nombres de Loty, Callejo, Wunderlich, Pando…. siendo la última adquisición de interés el Archivo del Conde de Manila, pendiente de tratamiento conservador y de su digitalización.

Entre todos estos fondos conservados en la Fototeca, he seleccionado para exponer en la presente conferencia los de tres destacados fotógrafos de arte: Laurent, Moreno y Rioja. No solo por la importancia de su obra, sino porque son referencia tanto de la evolución de la fotografía de arte desde los comienzos de su práctica hasta la presencia de fotógrafos en las plantillas de los museos, como de las líneas maestras del desarrollo de esta especialidad fotográfica.

2. Las fotografías de arte de Jean Laurent

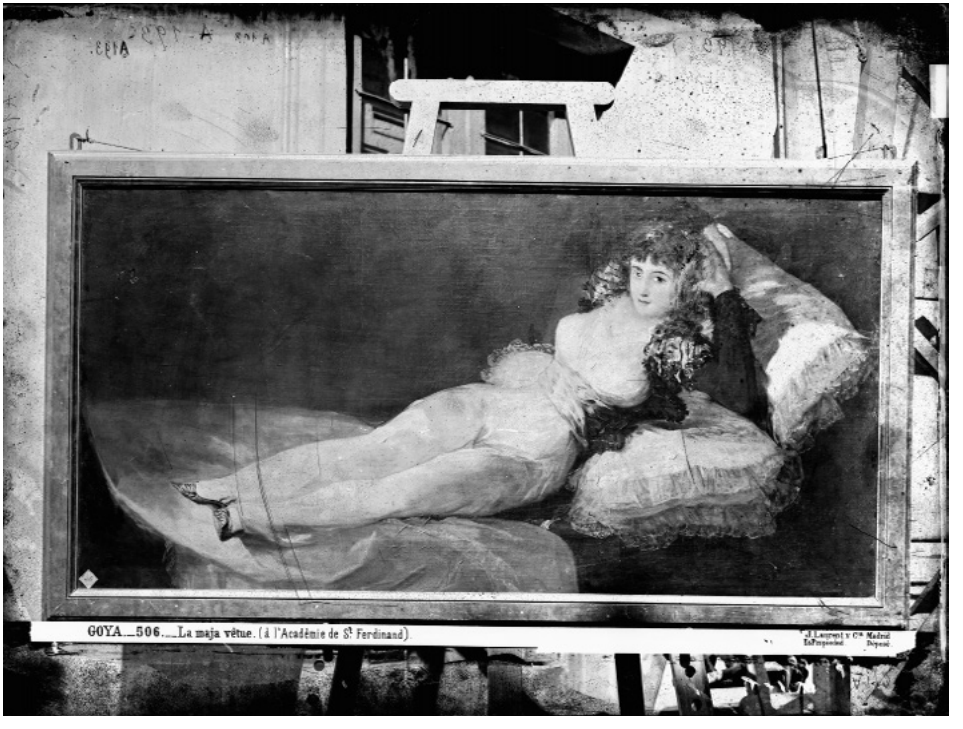
El francés Jean Laurent, (1816–1886), se establece en Madrid en 1843 y comienza a realizar fotografías en 1856. A lo largo de su carrera, el procedimiento fotográfico que emplea es el colodión húmedo para los negativos y las copias en papel albuminado; procedimientos estrella desde entonces hasta la década de 1880, en la que empiezan a utilizarse las placas secas de gelatinobromuro. Inicialmente su actividad centra en el retrato, aunque pronto realiza algunas fotografías de vistas y obras públicas, de mucha mayor complejidad de ejecución que los retratos.

En su primer catálogo, publicado en 1861, junto a una extensa galería de celebridades, ofrece imágenes de setenta y ocho obras del Museo del Prado, si bien estas fotografías no reproducen directamente los cuadros, sino las litografías de los mismos realizadas en 1825 por iniciativa de José de Madrazo. Fue después de la publicación del referido catálogo cuando Laurent inicia el fotografiado sistemático de las obras de arte del Museo tomadas "del natural", y capta, así mismo, con su cámara el edificio y sus salas.



1. *Vista de la nueva Sala de Isabel II con forma de tribuna – galería, después de la reforma de Narciso Pascual y Colomer realizada entre 1847 y 1852.* Foto J. Laurent, ca.1862. Archivo Ruiz Vernacci. Fototeca del IPCE

En esas tempranas fechas, hacia 1861, se "oficializa" la relación de colaboración entre el Museo y el fotógrafo, claramente beneficiosa para ambas partes: El Museo concede una licencia y facilita el traslado de los cuadros para que puedan ser fotografiados con luz natural. Adquiere, de este modo, el registro fotográfico de sus fondos y facilita que estos puedan ser conocidos por medio de la fotografía en cualquier punto geográfico. El fotógrafo, por su parte, obtiene una remuneración por su trabajo al distribuir y vender las copias de estos negativos, tanto en el propio edificio del Museo -donde se establece un punto de venta- como en su estudio y a través de sus propios canales de venta.



2. *La maja vestida*, *Francisco de Goya*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fotografiada en espacio exterior. Foto J. Laurent, 1867-1868. Archivo Ruiz Vernacci. Fototeca del IPCE

La actividad de fotógrafo de arte en aquel tiempo conllevaba afrontar y dar cobertura a diversos requisitos: no se contaba con instalación de luz eléctrica en calles o edificios, y su uso puntual se debía al empleo de sofisticados equipos portátiles que generaban este tipo de luz. Los fotógrafos debían instalar sus estudios en las azoteas, ya que los retratos solo podían hacerse con iluminación natural. Pero el fotógrafo de obras de arte no contaba con este recurso. Las obras de arte que se quisiera fotografiar debían ser trasladadas a un exterior, para que fueran iluminadas por la luz natural. Por ello, suponía un problema importante acometer el traslado a una azotea, patio o exterior del edificio, de pinturas u obras bidimensionales para su fotografiado.

Por su parte, las esculturas y los objetos artísticos añadían a esta dificultad otro aspecto a tener en cuenta: las sombras arrojadas y el efecto que las mismas pueden causar en la percepción del objeto al verlo en la copia positiva. Este problema con las sombras no deseadas se aprecia claramente en la serie que Laurent realiza de las piezas del Tesoro del Delfín. En algunos casos presenta las piezas sin ocultar dichas sombras. En otros, silueteaba en el negativo el objeto reproducido y enmascaraba el fondo de la imagen, para que solo quedara reproducido el objeto fotografiado.

Laurent como fotógrafo de obras de arte revela una actitud científica, manifiesta en la escala de referencia que figura en casi todas las fotografías de este género que realiza. Bien métrica, en el caso de las pinturas, esculturas y objetos artísticos muebles, o con la figura humana en el caso del fotografiado de monumentos.

La actividad de Laurent en el ámbito de la fotografía de arte fue notable, de tal modo que en el catálogo de 1863 ya figura un amplísimo repertorio dedicado al Museo del Prado. A lo largo de la década de 1870 continúa fotografiando obras del Museo como las pinturas de Goya allí conservadas o el Tesoro del Delfín que fotografía en 1875. De modo simultáneo a dicha actividad, Laurent fotografía notables obras de arte conservadas en las principales instituciones culturales en Madrid: las dependencias y bienes del Monasterio de El Escorial, y los palacios reales de La Granja y Madrid, incluidas las piezas de la Real Armería que fotografía hacia 1868, seis años después de las fotografías de Jane Clifford. También visita con su cámara la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1867, con las Majas de Goya —que estuvieron entre sus fondos hasta ser trasladadas al Museo del Prado en 1902— o La Tirana; registra así mismo los objetos contenidos en el Museo Naval, el Arqueológico, la Academia de Historia…, así como los fondos de importantes colecciones particulares, entre las que citamos la del Duque del Infantado.

Con la misma finalidad, Laurent y sus colaboradores se desplazan a otras ciudades españolas, y van incrementando el archivo hasta éste se constituye, en pocos años, en referencia obligada para la adquisición de reproducciones fotográficas de obras de arte en suelo español. En 1863 edita su segundo catálogo, y, a partir del siguiente (del año 1867), utiliza el idioma francés para los mismos, y en ocasiones el alemán o inglés, como forma de ampliar su clientela extranjera. Hasta 1880 sigue editando nuevos catálogos, labor que será continuada por sus sucesores. Para la venta de las fotografías, además de su estudio y una sede fija en Paris, Laurent

cuenta con despachos en todas las ciudades españolas y las más importantes ciudades europeas.

Mediante sus fotografías, las obras de Velázquez y la escuela española, del Bosco, Tiziano y de los grandes autores que formaban parte de las colecciones reales pudieron ser conocidas y estudiadas dentro y fuera de nuestras fronteras. Entre los muchos ejemplos de la amplia difusión que tuvieron las fotografías de obras de arte y monumentos de Laurent, destacamos la nutrida colección que conserva el londinense museo Victoria and Albert, recopiladas en su época decimonónica.

A la muerte de su esposa y socia, Amalia Dosch, en 1869, Laurent forma sociedad con su hijastra Catalina Dosch, heredera de los bienes de su madre que incluían parte del archivo fotográfico creado, así como de los gananciales correspondientes a Laurent que éste le cedió. La firma pasa a denominarse J. Laurent y Cia, nombre con el que se renuevan las reseñas sobre placas de los negativos ya existentes, y que comienza a figurar en las numerosas nuevas fotografías que la casa Laurent continúa realizando. El esposo de Catalina, Alfonso Roswag, pasa a ser un importante colaborador de la firma hasta el fallecimiento de Laurent en 1886.

Entre toda la producción de fotografía de obras de arte de Laurent, destacan sin duda sus fotografías de las *Pinturas negras* de Goya en la Quinta del Sordo, captadas en 1874, justo antes de que el restaurador Martínez



3. *Perro semihundido, Francisco de Goya. Pintura fotografiada en las paredes de la Quinta del Sordo, Madrid. Foto J. Laurent, 1874.* Archivo Ruiz Vernacci. Fototeca del IPCE

Cubells las desprendiera de las paredes para transferirlas a lienzo. Probablemente Laurent recibiera el encargo de fotografiar las pinturas del entonces propietario de la quinta, el Barón d´Erlanger. Para estas fotografías tomadas en un interior con escasa luz natural, Laurent utilizó un equipo portátil de iluminación eléctrica. Las pinturas fueron mostradas, con escasa repercusión, en la Exposición Internacional de Paris de 1878, y posteriormente el Barón d´Erlanger donó el conjunto al Museo del Prado.

Laurent no llegó a comercializar estas fotografías, dado que fueron fruto de un encargo. Sus sucesores las difundieron hacia 1890, cuando las pinturas ya habían ingresado en el Prado. Tal como se acostumbraba en la Casa Laurent, en el negativo se insertó una reseña sobre placa con el título de la obra y el nombre del autor, así como su localización. Las pinturas fueron situadas en el Museo del Prado, en vez de en la Quinta del Sordo, donde habían sido captadas. Esto hizo pensar durante décadas que las fotografías comercializadas por los sucesores de Laurent, correspondían a las pinturas ya trasladas a lienzo, tal como podían contemplarse en el Museo. No fue hasta la catalogación de las placas negativas en el IPCE, cuando pudo comprobarse que en realidad las fotografías correspondían con las pinturas intactas, fotografiadas en las propias paredes de la Quinta, tal como las creó el genial pintor.

Desde el fallecimiento de Laurent en 1886, el archivo fotográfico fue gestionado e incrementado por Dosch y Roswag hasta 1900, año en que Catalina enviuda, y se ve en la necesidad de vender el archivo a quien firmaría como *Sucesor de Laurent*: José Lacoste. Lacoste es nombrado en 1901 fotógrafo del Prado, con la misión de completar el inventario fotográfico del Museo, trabajo que continuará hasta 1913. Vemos que, de este modo, la iniciativa de realización del fotografiado sistemático de fondos de museo y colecciones que Laurent llevó a cabo supuso aportar una herramienta científica, que desde comienzos del siglo XX se torna imprescindible para la catalogación de los fondos museográficos.

Después de Lacoste, pasa a ser titular del archivo Juana Roig, y finalmente lo será la familia Ruiz Vernacci, que lo vende al Estado en 1975. En la venta el archivo consta de unas 40 000 placas, de las que aproximadamente 12 000 corresponden a la época de Laurent. Todas estas imágenes son accesibles para su consulta pública en la web del IPCE.

3. Mariano Moreno, continuador de la obra de Laurent

El segundo conjunto representativo de fondos fotográficos dedicados a museos y colecciones en la Fototeca del IPCE es también un archivo generado por un fotógrafo de arte en el ejercicio privado de la profesión. Su creador fue Mariano Moreno, nacido en Miraflores de la Sierra, Madrid, en 1865. A su muerte en 1925, continúa con el archivo uno de sus tres hijos: Vicente Moreno Díaz (Madrid 1894-1954), que colaboraba con el padre desde la década de 1910. Entre ambos formaron un archivo fotográfico compuesto por cerca de 65 000 placas negativas, realizadas entre 1893 y 1954, con una temática monográfica dedicada a las obras de arte y monumentos.

Mariano Moreno se inicia en la fotografía en la casa Laurent, y se independiza hacia 1893, una vez que recibe permiso para fotografiar los cuadros del Museo del Prado y vender las copias en los locales del Museo. Permiso que fue revocado tras un litigio planteado por Lacoste en 1901, y que no le volvió a ser concedido hasta 1920.Desde sus inicios como profesional de la fotografía se especializa en la reproducción de obras de arte, a diferencia de Laurent que comenzó como retratista. Hacia 1902-1905, cuando publica su único catálogo conocido, Moreno ya ha reunido un cuantioso número de fotografías de bienes muebles e inmuebles en Madrid y otras Comunidades Autónomas: Museo del Prado, Academia de San Fernando, Museo de Arte Moderno, Escorial, Toledo, Sevilla, y un largo etc. Orienta su labor hacia la comercialización del denominado por él mismo *Archivo de Arte Español*, que formó a partir de este fondo inicial, incrementado por los numerosos encargos de coleccionistas, estudiosos y anticuarios desde comienzos del siglo XX; por entonces, su prestigio como fotógrafo de arte supera al de los sucesores de la antigua casa Laurent.

Su procedimiento fotográfico sigue consistiendo en placas de vidrio, impresionadas en cámaras de gran formato. El tamaño de placa más habitual que Moreno emplea es el 18 x 24 cm, aunque también utiliza con frecuencia otros formatos, siendo el mayor de 45 x 55 cm y el menor de 13 x 18 cm. Pero estas placas que Moreno utiliza son las que se conocen desde finales del siglo XIX con el nombre de *placas secas*: con un nuevo tipo de emulsión al gelatinobromuro. Las placas vienen sensibilizadas de fábrica, y se pueden revelar con posterioridad a la toma, con lo que la fotografía modifica su anterior naturaleza completamente artesanal. La especialidad fotográfica de reproducción de obras de arte sigue siendo un trabajo engorroso y delicado, especialmente por la fragilidad de los soportes de vidrio y el necesario



4. *Vista de la Galería central del Museo de Prado hacia 1920, cuando Moreno obtuvo de nuevo el permiso para realizar fotografías en el interior del Museo*. Foto Mariano Moreno. Archivo Moreno. Fototeca del IPCE

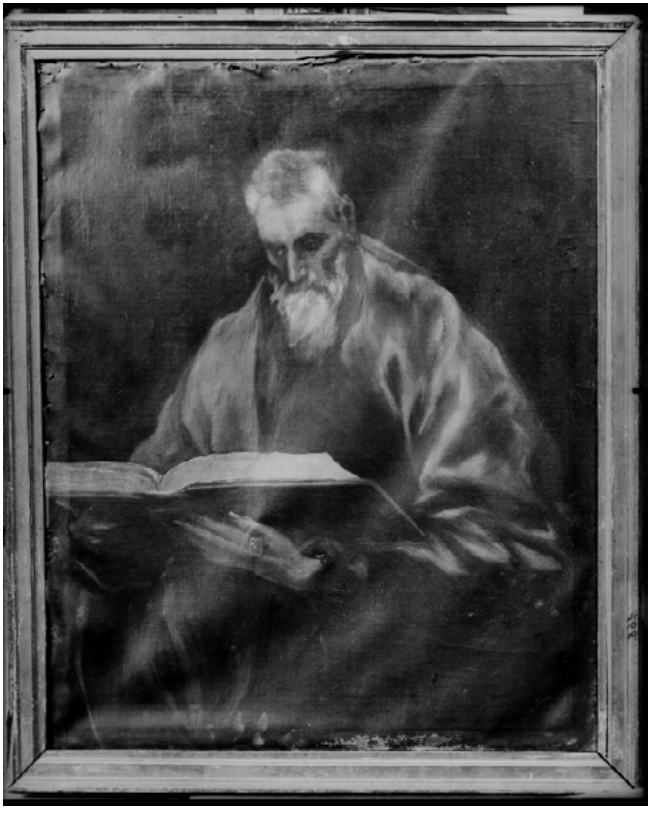
desplazamiento de equipo de gran formato, pero es un hecho el que la industrialización de la producción fotográfica comienza a facilitar el trabajo de estos profesionales.

Las nuevas emulsiones al gelatinobromuro se perfeccionan: cada vez más rápidas y sensibles a las diversas longitudes de onda del espectro visible, con emulsiones ortocromáticas y pancromáticas, que permiten captar en mayor medida las diferentes densidades cromáticas de la obra de arte, aunque la fotografía siga siendo en blanco y negro. Tampoco entonces presenta un problema la fotografía en interiores, ni el control de las fuentes de iluminación, dado que ya está generalizada la electrificación de viviendas e instituciones. Avances todos ellos que favorecen el desarrollo de la fotografía de arte como especialidad.

Entre las obras de Moreno conservadas en su archivo, destacamos en primer lugar las realizadas para el catálogo de la gran exposición monográfica *Goya 1900*, que Moreno fotografía en su totalidad. Así mismo, las obtenidas en su viaje a Guadalupe, realizado en 1905 por encargo de Elías Tormo, para fotografiar el Monasterio y el magnífico conjunto de obras de Zurbarán que allí se conserva. También, las seis mil placas que realiza para la Junta de Iconografía Nacional desde 1907, entre las que figuran las cien fotografías captadas en el Monasterio de clausura de las Descalzas Reales, a cuyas estancias interiores Moreno fue el primer fotógrafo que tuvo el privilegio de acceder en el año 1911. A estos trabajos se unen el fotografiado de todas las exposiciones organizadas por la Sociedad de Amigos del Arte desde 1916. Y las cerca de diez mil imágenes del archivo que corresponden a obras de arte en colecciones particulares y en talleres de artistas, parte de las cuales fueron obra de su hijo Vicente.

Son muestra de la labor sistemática de fotografía de obras de arte llevada a cabo por los Moreno los más de seiscientos clichés correspondientes al Greco que conserva el archivo. Incluyen buena parte de las obras catalogadas del autor, fragmentos de las mismas, así como atribuciones y copias; se añade, en algunos casos, la misma obra fotografiada en diferentes momentos, lo que convierte a estas imágenes en testigos valiosos de la evolución en el tiempo de la obra pictórica. Otra característica de su trabajo es la fotografía de la obra completa y de numerosos fragmentos de la misma.

Esta profusión de fotografías de obras del autor cretense realizadas por Moreno se debe principalmente a los continuos encargos que recibió de Manuel Bartolomé Cossío desde 1899, cuando este comienza a preparar una monografía ilustrada sobre El Greco; publicada en 1908 y que requirió una exhaustiva recopilación de imágenes de obras de este autor. Este libro aporta una singular muestra del uso de la fotografía de arte para la ilustración de publicaciones sobre la materia, que comienza a proliferar a partir del siglo XX.



5. *San Simón, El Greco, fotografiado hacia 1902, antes de su restauración, y cuando las pinturas del Apostolado se localizaban en el Museo Provincial de Toledo*. Foto Mariano Moreno. Archivo Moreno. Fototeca del IPCE

De este corpus fotográfico señalamos también las pinturas del Apostolado, que pueden verse en el Museo del Greco en Toledo. Las pinturas proceden del Museo provincial de Toledo, donde Mariano Moreno las fotografió por vez primera antes de 1902-1905, ya que estas obras estaban incluidas en su catálogo de fotografías en venta. Los cuadros salieron del Museo en 1907 para ser restaurados, e integrarse en los fondos de la Casa-Museo de El Greco, abierta al público en 1910.

A la muerte del fundador del archivo en 1925, continúa su obra el mayor de sus hijos varones: Vicente Moreno Díaz. Vicente había colaborado con su padre desde



6. *Sala del recién creado Museo del Greco en Toledo, con el Apostolado del Greco después de su restauración. Foto 1910*, Mariano Moreno. Archivo Moreno. Fototeca del IPCE

joven, y mantiene la comercialización del archivo y el incremento de sus fondos mediante encargos. Durante la guerra vende a la Junta del Tesoro Artístico copias de obras de arte fotografiadas con anterioridad, y realiza alguna fotografía por encargo de dicha institución, aunque el trabajo se reduce a mínimos debido a la escasez de material fotográfico en Madrid durante aquellos tres años. Acabada la guerra, no fue represaliado y pudo continuar con su trabajo hasta su fallecimiento en 1954. Un año después, su viuda vende el archivo a la Dirección General de Bellas Artes del entonces llamado Ministerio de Educación Nacional. Esta es la primera compra de un archivo fotográfico realizada por la Administración española, por el valor de las fotografías realizadas por los Moreno para el estudio del arte en España.

4. Aurelio Pérez Rioja, fotógrafo de plantilla del Museo Arqueológico Nacional

Para concluir este recorrido por el desarrollo de la fotografía de arte, a partir de las imágenes producidas por tres de los más destacados fotógrafos de obras de arte que se conservan en la Fototeca del IPCE, presento brevemente un fondo fotográfico generado por la propia Administración: el archivo de la Junta del Tesoro Artístico de Madrid. Este Archivo ha llegado mermado a nuestros días, si bien sus imágenes constituyen fiel reflejo del notorio papel que la fotografía de arte jugó durante la guerra civil. Su autor principal, también destacado fotógrafo de arte, es el soriano Aurelio Pérez Rioja, *Rioja*, (1888-1949) fotógrafo de plantilla del Museo Arqueológico Nacional y de la Junta de Madrid durante la guerra.

La Junta de Protección del Tesoro Artístico se crea en Madrid el 26 de julio de 1936, pocos días después del golpe militar que desencadenó la guerra civil. Su sede principal se ubicó en el Museo Arqueológico Nacional. Este Museo contaba con un fotógrafo en plantilla desde 1932, Pérez Rioja, y, de forma natural, desde el comienzo de su actividad, la Junta contó con él y con el laboratorio fotográfico del Museo para cubrir las primeras necesidades fotográficas de aquella. Después de la reestructuración de las Juntas en enero de 1937, con la creación de una Central en Valencia y diversas delegadas, la Junta de Madrid propone formar un fichero fotográfico.

En poco más de un año, en función del material que ha llegado a nuestros días, la Junta llegó a formar un Archivo de cerca de tres mil imágenes. Estaba organizado en dos amplias secciones: una dedicada a bienes muebles, con más de mil quinientas fotografías de las pinturas más importantes incautadas en colecciones particulares, así como de objetos artísticos, libros, documentos y obras especiales. Las fotografías de la sección de Bienes Muebles era parte esencial del inventario elaborado con las incautaciones de obras de arte. Inventario que facilitó la restitución de las obras a sus propietarios al acabar la guerra. Las fotografías de esta sección fueron por lo general adquiridas en el archivo Moreno, aunque, en ocasiones, tuvieron que ser realizadas de encargo, tanto por Vicente Moreno, como por operarios de la firma Hauser y Menet.

La otra sección, denominada Arquitectura y Varios, contó con más de mil imágenes de actividades diversas de la Junta: el estado de las obras de arte antes de su



7. *Efectos de un bombardeo en la fachada de la Biblioteca Nacional, Madrid. Cabeza de la estatua de Lope de Vega situada en el pórtico, que fue lanzada a gran distancia por la explosión de un obús.* Foto Rioja, 20 de junio de 1937. Archivo Junta del Tesoro Artístico. Fototeca del IPCE

traslado, el efecto de los bombardeos, las visitas recibidas etc. La mayoría de las imágenes fueron realizadas por Rioja. El pequeño tamaño de parte de estas copias debido a que la escasez de materiales no permitía ampliaciones mayores, llevó a denominar "Archivo Chico" a una parte de las fotografías correspondientes a esta sección.

No está de más mencionar las condiciones de especial dificultad y de escasez de medios que, en su actividad, tuvieron que afrontar los miembros de la Junta. Pese a ello, dedicaron parte de su esfuerzo a hacer posible la formación de un archivo fotográfico, comprendida la importancia de acompañar los inventarios de obras incautadas con el registro fotográfico de las más destacadas, al no poder tener de la totalidad de las mismas. Por otro lado, quisieron dejar constancia fotográfica de los efectos de la guerra sobre el patrimonio y de las medidas de protección tomadas. Fotografías que, además, sirvieron entonces para ilustrar muchas de las publicaciones editadas sobre estos temas, tanto por la Junta de Incautación como por otros organismos.

Para entonces, la técnica fotográfica había dado pasos de gigante en su evolución. El material era ya de soporte flexible: nitrato y acetato de celulosa. Las cámaras se aligeran y en su mayoría son portátiles. Ya son accesibles en el mercado las nuevas cámaras fotográficas para película negativa de paso universal, 35 mm: las míticas Leica y Contax, y empieza a extenderse la figura del fotógrafo aficionado. El uso del gran formato queda limitado a los



8. *La familia de Carlos IV, Francisco de Goya, fotografiada con luz rasante para resaltar los deterioros en la superficie pictórica, antes de que fuese acondicionada en la caja en que fue enviada a Valencia.* Foto Rioja, 19 de julio de 1937. Archivo Junta del Tesoro Artístico. Fototeca del IPCE

profesionales de la fotografía. Rioja, emplea placas de película de nitrato, formato 18 x 24 cm y 13 x 18 cm, así como negativos de 6 x 9 cm o inferiores cuando la escasez de material le obliga a ello.

Las novedades que encontramos en las fotografías de Rioja, en el ámbito de la conservación de obras de arte -además de las dedicadas a los efectos de los bombardeos y a los traslados de obras de arte- son imágenes del estado inicial de la obra, de la misma durante su tratamiento restaurador o conservador, y del resultado final. Actualmente, la presencia de este tipo de fotografías es imprescindible en cualquier informe sobre el estado de conservación de una pieza o durante su restauración. Destacan, así mismo, las fotografías tomadas con luz rasante, para

facilitar la visión del estado de la superficie pictórica. Junto a otras que revelan en detalle algunos problemas de conservación que puede presentar la pieza.

En una visión de conjunto de las fotografías que conforman este archivo —especialmente de las secciones de Carpetas especiales y de Arquitectura y Varios— percibimos la indudable calidad fotográfica de la obra de Rioja, la sensibilidad con la que se aproxima a los objetos, así como su destreza en la composición de encuadres e iluminación de escenas. Pese a que su trabajo durante la guerra fue estrictamente profesional, al finalizar la misma sufrió un proceso de depuración, con pérdida de la plaza de funcionario que había obtenido en 1932. Privado del ejercicio de su profesión, Rioja se retira a su Soria natal, donde fallece a los pocos años, en 1949.

Después de la guerra, el archivo fotográfico de la Junta de Madrid queda almacenado, y no empieza a ver la luz de nuevo hasta la década de los 80 y más adelante, a comienzos del siglo XXI, con la exposición *Arte protegido*. El conjunto ha llegado incompleto a nuestros días, y hubo que recomponer su unidad inicial, ya que una parte del mismo había sido dispersada en otros archivos fotográficos.



9. *Acondicionamiento y embalaje de La familia de Carlos IV de Goya para su traslado a Valencia.* Foto Rioja, 22 de julio de 1937. Archivo Junta del Tesoro Artístico. Fototeca del IPCE

Finalmente reiteramos el destacado papel que la fotografía de arte ha tenido y mantiene en el ámbito de los museos y colecciones de arte desde los comienzos de este recurso técnico. Que en el estudio de la evolución de este género fotográfico encontramos ejemplos muy significativos en los archivos conservados en la Fototeca del IPCE. Y, por último, volvemos a resaltar el valor de este género fotográfico para la conservación, estudio y difusión de las obras de arte que reproduce. Obras de arte que, aunque nos parezcan invariables, también muestran la incidencia a lo largo de su vida material del efecto del paso del tiempo y de otras posibles circunstancias.

Bibliografía

Argerich, I. (2003). "El fichero fotográfico de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid y sus autores" en Argerich, I. y Ara, J. (eds.). *Arte protegido: Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil, catálogo de exposición*. Madrid: Museo Nacional del Prado, Instituto del Patrimonio Histórico Español, pp. 125-146.

— (2008) "El archivo fotográfico Moreno y la reproducción de las obras del Greco" en *El Greco Toledo 1900. Catálogo de exposición.* Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 291-311.

Argerich, I. y Cuenca, J. (2018) "El valor del original: los negativos del Fichero fotográfico de la Junta de Incautación" en Colorado, A. (coord.). *Patrimonio cultural, guerra civil y posguerra*. Madrid: Ed. Fragua, pp. 389-406.

Díaz Francés, M. (2016). *J. Laurent 1816-1886. Un fotógrafo entre el negocio y el arte.* Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Gutiérrez, A. M. (2005). "J. Laurent, Creador, innovador y maestro de la fotografía" en Tuda, I. (ed.). *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos. Tomo I: Artistas Plásticos*. Madrid: Museo Municipal de Madrid, pp. 23-99.

Moreno, M. (s. f.1902-1905). *Catálogo de fotografías. Museo del Prado, Academia de San Fernando, Museo de Arte Moderno, Escorial, Toledo, Sevilla, etc. Olmo, 22*, *Madrid.* Madrid: Imprenta de García Alantado, Valverde 12.

Ortega, I. (1998). "La Junta de Iconografía Nacional y sus fotografías del Monasterio de las Descalzas Reales" en *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, Año XXXV Núm. 138 (4º Trimestre 1998), pp. 63-70.

Segovia, E. (2002). "Mariano Moreno fotógrafo de Arte", en *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 39-53.

Segovia, E. y Zaragoza, T. (2005). *Los Moreno fotógrafos de Arte*. Madrid: Ministerio de Cultura.



CAPTACIONES FOTOGRÁFICAS DEL TALLER DEL ARTISTA. DEL ESPACIO GENÉSICO AL ESPACIO MUSEÍSTICO: EL CASO DE JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA

Corinne Cristini

Sorbonne-Université, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibéro-américains Contemporains, EA 2561

Resumen

En este estudio, se trata de arrojar nueva luz sobre los talleres del famoso pintor valenciano Joaquín Sorolla y Bastida a partir del corpus fotográfico procedente del catálogo del Museo Sorolla. En primer lugar, en una perspectiva documental, esbozaremos una especie de "cartografía" de los talleres siguiendo la trayectoria del pintor desde Roma hasta sus instalaciones madrileñas y la edificación de su hotel-estudio convertido póstumamente en casa-museo Sorolla. Luego, cuestionaremos las distintas funciones y finalidades de estos talleres ocupados por el artista destacando el valor social y museístico más allá del espacio de fábrica. Veremos la construcción y escenificación previa de estas fotografías que no solo revelan la notoriedad del artista mundano participando en la difusión de su imagen mitificada, sino que valoran también la obra de los fotógrafos y, por fin, nos interesaremos en el corpus fotográfico del taller, entre 1932 y 1933, en torno a la creación oficial de la casa-museo Sorolla.

Palabras clave: Joaquín Sorolla, taller, estudio, fotografías, fotógrafos, museo, documento, estética, escenificación.

Abstract

In this study, the aim is to shed new light on studios of the famous Valencian painter Joaquín Sorolla y Bastida based on the photographic corpus from the So-

rolla Museum catalogue. In the first place, from a documentary perspective, we will sketch a kind of "cartography" of the studios following the painter's trajectory from Rome to his premises in Madrid and the construction of his hotel-studio, which was posthumously converted into a Sorolla house-museum. Then, we will question the different functions and purposes of these studios occupied by the artist, in highlighting the social and museum value beyond the factory space. We will see the construction and the prior staging of these photographs that not only reveal the notoriety of the mundane artist participating in the dissemination of his mythologized image, but also value the work of photographers and, finally, we will be interested in the photographic corpus of the workshop, between 1932 and 1933, around the official creation of the Sorolla house-museum.

Keywords: Joaquín Sorolla, studio, photographs, photographers, museum, document, aesthetic, staging.

Introducción

A modo de preámbulo, podemos preguntarnos, en la estela de la historiadora del arte Rachel Esner (2014: 7-9), en qué medida el tema del taller del artista sigue importando e interesando tanto todavía en el siglo XXI no solo a los propios creadores quienes lo visibilizan más que nunca escenificándolo —citemos entre otros a Jeff Koons, Damien Hirst, Miquel Barceló— y al público, sino también a los investigadores, universitarios y conservadores, desde varios puntos de vista (sociocultural, histórico, estético) pese a que algunos artistas en los años 1960-1970 auguraron el declive del concepto del "taller" y el advenimiento de una era "post-taller". Rachel Esner preconiza cierta metodología para abordar con más distanciamiento la cuestión en un marco transhistórico y transnacional que permita desmitificar este lugar tan sacralizado del genio creador y cuestionar la triada artista/obra/taller destacando el carácter sumamente plural de este espacio liminar, genésico, alianza de lo privado y de lo público, de lo intelectual y de lo manual. A través de las captaciones fotográficas reveladoras de las prácticas del taller, cuestionaremos aquí las distintas funciones y finalidades de los talleres o estudios del pintor Joaquín Sorolla y Bastida destacando este valor social, mundano y museístico en ciernes más allá del espacio de fábrica. Por otra parte, el corpus fotográfico específico del taller del artista procedente del catálogo del Museo Sorolla en que nos apoyamos con fotógrafos tales como Christian Franzen y Nissen, Campúa (José

Luis Demaría López), Ricardo del Rivero, Mariano Moreno, Ragel, y la norteamericana Anna Christian, entre otros, es emblemático de un tipo, casi un género fotográfico en pleno auge a finales del siglo XIX y principios del XX.

La obra colectiva dirigida por Alain Bonnet y Hélène Jagot titulada *L'artiste en représentation* (2012) pone de realce el nuevo estatuto del artista en el panorama del siglo XIX, con la dimensión simbólica que cobra su presencia en el centro del escenario, sea mediante el género del autorretrato pictórico o de sus representaciones literarias, sea mediante la prensa ilustrada, primero con grabados y luego con fotograbados. Esta autoafirmación del artista por sí mismo coincide con el periodo romántico y postromántico que favorece su emancipación. El mito del taller parece llegar a su apogeo y culminar también en la España de finales del siglo XIX y de la primera mitad del XX, lo que subraya el conservador Óscar Muñoz Sánchez recordando la curiosidad del público por aquellas revistas de actualidad, entre otras, *La Esfera*, *Vida Galante*, *Estampa, Blanco y Negro*, *Mundo Gráfico*, especializadas en estas secciones sobre artistas, con entrevistas y visitas al pintor en su taller e ilustradas a partir del siglo XX por fotografías (MUÑOZ SÁNCHEZ, 2017: 37-69).

La emergencia y el desarrollo de este tipo de fotos de talleres en la época dorada mencionada corresponde ante todo a los avances técnicos en cuanto al material fotográfico y a las emulsiones. Si, en ciertas medidas, se inscribe este género de fotos en la herencia y continuidad de las fotos de Disdéri y de Jean Laurent en el siglo XIX, el giro importante procede de las innovaciones técnicas, en particular del paso a las nuevas placas secas al gelatinobromuro de plata, en los años 1870-1880, suplantando progresivamente la emulsión al colodión que requería además la presencia del laboratorio portátil. Del estudio del fotógrafo donde posaban los artistas según unas pautas similares, pasamos así a la toma *in situ*, en el taller-estudio del artista, lo que dará pie a nuevas retóricas de la imagen, como veremos.

Pese a que el espacio polivalente del taller no dejó, a lo largo de los siglos, de ser un objeto de representación, convirtiéndose casi en género pictórico y luego fotográfico, su consideración y valoración como tema de investigación con un nuevo enfoque sobre las prácticas artísticas es aún reciente. En 1971, en uno de los ensayos pioneros en la materia, Daniel Buren al definir con cierta sencillez aparente el taller como espacio de creación y producción ("*lugar único* donde el trabajo *se hace*") a las antípodas del museo como lugar de exposición ("*lugar úni-*

co donde el trabajo *se ve*"[1]), comprobaba con ironía que la cuestión fundamental del taller, primer marco y límite del proceso creativo, no había despertado gran interés hasta la fecha (BUREN, 1971: 72-77). Este vacío hoy en día ha sido colmado y podemos mencionar varias publicaciones sobre el tema que salieron a la luz en las últimas dos décadas, tanto en Bélgica, Alemania, como en Francia y en Estados Unidos. Citemos, entre otros, los trabajos de Michael Diers y Monika Wagner*, Topos Atelier* (2010) o de Mary Jane Jacobs, *The Studio Reader* (2010). En cuanto al acercamiento al tema del taller del artista desde un enfoque fotográfico se da como perspectiva de investigación aún innovadora. Cabe mencionar por ejemplo la exposición francesa "Dans l'atelier, l'artiste photographié, d'Ingres à J Koons"[2], de abril-julio de 2016 y la exposición española itinerante "El taller del artista. Una mirada desde los archivos fotográficos del Instituto del Patrimonio Cultural de España", comisariada por Isabel Argerich y Óscar Muñoz Sánchez, que se inició primero, en Madrid, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre marzo y mayo de 2017[3]. Tuvo lugar también en el mismo periodo la exposición sobre Sorolla y la fotografía, "Sorolla en su paraíso. Álbum fotográfico del pintor", bajo la dirección del comisario Publio López Mondéjar[4]. Fue en 2017 justamente, en el marco de un coloquio en la Sorbona titulado "L'atelier d'artiste. Espaces, pratiques et représentations dans l'aire hispanique" dirigido por los profesores Jacques Terrasa y Frédéric Prot cuando empecé a interesarme en la cuestión de la representación iconográfica de los talleres, en particular el paso de la representación pictórica a la fotográfica, y mi ponencia se inscribe hoy en este prolongamiento (CRISTINI, 2021: 203-217).Tal como lo subrayó la actual directora

1 Traducimos estas frases sacadas del texto de Daniel Buren: "Toute mise en question du système de l'art passera donc inéluctablement par une remise en question de *l'atelier* comme un *lieu unique* où le travail *se fait*, tout comme du *musée* comme *lieu unique* où le travail *se voit.*"

2 Véase el catálogo de la exposición: *Dans l'atelier, l'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons*, Paris, Paris Musées, 2016.

3 Se puede consultar a este propósito el sitio del IPCE: <https://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/va/planes-nacionales/conservacion-patrimonio-fotografico/actuaciones/teller-del-artista-.html>. [Consulta: 14 de enero de 2022].

4 *Sorolla en su paraíso. Álbum fotográfico del pintor*. (cat. de la exposición) Textos: Publio López Mondejar. Madrid, Fundación Museo Sorolla - Palacios y Museos, 2017.

del Museo de Bellas Artes de Nancy, Susana Gállego Cuesta, en la historia de la fotografía existe una tradición de este género peculiar de "retrato del taller" que emerge y se desarrolla alrededor de 1880-1900. Esta menciona casos concretos en Inglaterra con Joseph Parkin Mayall, *Artists at home*, en Francia, con Edmond Bénard, *Artistes chez eux*, y también en Alemania, con Carl Teufel, pero la catalogación o digitalización de algunos de esos fondos es aún reciente, en particular con el fondo Bénard en Francia (GÁLLEGO CUESTA, 2021: 174-175).

En cuanto a la colección fotográfica del Museo Sorolla que nos interesa, encierra una parte dedicada a las fotos de los estudios de Sorolla incluida en un conjunto de 7167 fotos que atesora el museo y de las cuales unas 6600 fueron catalogadas y digitalizadas desde 2017[5], atestiguando de la importancia y relevancia del medio fotográfico en la vida del pintor. En efecto, recordemos en la trayectoria de Sorolla su formación inicial, desde 1878, en el estudio del prestigioso fotógrafo valenciano, Antonio García Peris (1841-1918) que se convertiría luego en su suegro, y a quien ayudaría en su trabajo de retoque e iluminación de fotografías. El que Sorolla se familiarice muy temprano con el universo fotográfico y se vea rodeado durante toda su vida de fotógrafos de renombre podría explicar en parte este interés y esta sensibilidad peculiar por lo fotográfico.

Si bien el taller del artista, sobre todo desde su emancipación del espacio colectivo de *la bottega* o de las academias nos sigue fascinando en un imaginario colectivo por ser considerado como el espacio genésico del creador, espacio-santuario, ¿qué luz arrojará el nuevo medio fotográfico definido originariamente como *analogon* o reproducción fiel de lo real sobre este espacio mítico? En una perspectiva crítica, a la vez histórico-social y estética, ¿qué nos dan a conocer verdaderamente las fotos sobre las condiciones de trabajo, las herramientas y prácticas del artista, sobre su microcosmos? ¿En qué medida estas fotos reproducen cierta visión estereotípica del taller o se alejan de ella? Al desplazarse el centro de interés del objeto creado a su estado de gestación, etapa habitualmente oculta, tal proceso ¿no podría llevar a cierta desacralización o desmitificación de la práctica artística?, o en cambio, dada la difusión masiva y promocional de la imagen del taller o del artista en su taller, ¿no participaría de una nueva mitificación del lugar?

5 Véase el sitio del Museo Sorolla: <http://www.culturaydeporte.gob.es/msorolla/colecciones/colecciones-del-museo/fotografia-antigua.html> [Consulta: 14 de enero de 2022].

El periodo estudiado abarca desde las primeras fotos de los talleres de Sorolla, en particular en Roma y en Madrid, hasta los reportajes fotográficos sobre la inauguración de la casa-museo Sorolla que tuvo lugar el 11 de junio de 1932, o sea nueve años después de la muerte del artista y tres de la de su viuda Clotilde, quien, en 1925, en su testamento, legó al Estado español la casa y las colecciones que le pertenecía para que se creara un museo en memoria de su marido. En una primera parte, plantearemos la cuestión del carácter documental de estas fotos inherentes a los distintos talleres ocupados por Sorolla a lo largo de su trayectoria. Luego veremos a partir de su instalación en el estudio de la Calle Miguel Ángel y en el de su vivienda-hotel, Paseo del General Martínez Campos, la construcción y escenificación previa de estas fotografías que no solo revelan la notoriedad del artista mundano participando en la difusión de su imagen mitificada, sino que valoran también la obra de los fotógrafos. Por fin, cuestionaremos el corpus fotográfico póstumo sobre el taller alrededor de la inauguración de la casa-museo Sorolla, en 1932-1933.

1. Cartografía de los talleres o estudios de Sorolla a través del ojo fotográfico – Reflexiones sobre el aspecto documental

En primer lugar, nos acercaremos a las fotos del corpus trazando una especie de "cartografía" de los talleres o estudios de Sorolla, en una perspectiva diacrónica, intentando ver hasta qué punto constituyen estos documentos visuales una forma de "archivo". Se puede decir que el valor de la fotografía como "índice" según la terminología peirceana cobra todo su significado en el caso de estas imágenes de talleres transitorios ocupados por Sorolla antes de su instalación definitiva en su casa-estudio, Paseo del General Martínez Campos, en 1911. Fue el caso en particular de este o estos primeros talleres, cuando Sorolla se encontró en las ciudades italianas de Roma y Asís, entre 1885 y 1889, como pensionado de la Academia Española en Roma, por patrocinio de la Diputación Provincial de Valencia. El catálogo del Museo Sorolla conserva dos fotos anónimas de ese periodo. Una de ellas (Fig. 1) es un positivo antiguo, copia en papel a la albúmina de 16,6 x 27,7 cm, de 1886 aproximadamente, sacada probablemente en el estudio que le prestó su amigo Pedro Gil Moreno de Mora, en Roma, para realizar su obra colosal *El entierro de Cristo* en vistas de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1887.

El encuadre de la foto crea un efecto interesante ya que este lienzo descomunal al que se dedica Sorolla en la época sirve de telón de fondo a la foto dándonos la

ilusión de una "pintura mural". Al penetrar en el taller mediante este "museo imaginario" de la fotografía, descubrimos no solo el entorno material del pintor, con el decorado, los objetos dispersos que lo componen y los útiles de su profesión, sino también las obras en un proceso de elaboración, o sea el universo de "fábrica" del artista. Esta foto permite rescatar la memoria visual de una obra malograda, *El entierro de Cristo*, que fue mal recibida en la Exposición Nacional de 1887, y que luego resultó muy deteriorada, destrozada, según se cuenta, por el propio pintor, y abandonada en el sótano de su casa, quedando en la actualidad solo cuatro fragmentos de la misma. En una foto anónima sacada en su taller, Pasaje de la Alhambra, se entreverá en la parte lateral izquierda de la imagen, prueba de que la imagen existía todavía en su estado original en la época. En la exposición del Museo Sorolla, "Sorolla. Tormento y devoción", que tuvo lugar del 12 de junio de 2021 al 9 de enero de 2022, comisariada por Luis Alberto Pérez Velarde, se expone la obra reconstituida gracias a la fotografía del cuadro sacada por Jean Laurent, en 1887, que sirvió en tal caso de documento histórico oficial.

Esta foto del taller nos informa también sobre la manera de trabajar de Sorolla. Parece que el pintor se dedicaba a la realización de varios cuadros a la vez: lo vemos sentado, de espaldas, pintando la obra "Mesalina en brazos del gladiador" de 1886 bajo la mirada de otro individuo, probablemente su amigo, Pedro Gil de Mora, y la del fotógrafo anónimo, quien capturó la escena. A la izquierda del pintor se encuentra sentado en el suelo un hombre vestido de tipo marroquí, cual arquetipo iconográfico del moro, quizá el modelo de Sorolla para otras de sus obras del perio-



1. Anónimo. *Joaquín Sorolla pintando en Roma*, 1886 [ca]. Museo Sorolla, n.º inv. 80009



2. Anónimo. *El estudio de Sorolla en Roma*, 1886 [ca]. Museo Sorolla, n.º inv. 81195

do, muy influenciadas por los temas orientalistas de moda en la época (en particular "Serenata morisca" y "Moro con naranjas" de 1885-1886) en la estela del famoso pintor Mariano Fortuny. Convendría, en esta perspectiva, cotejar semejantes fotografías del taller de Sorolla con las del estudio de Fortuny en Roma de 1873-1874 difundidas por la prensa. La segunda foto de taller inherente al periodo (Fig. 2), también anónima y sobre papel albuminado evidencia aún más la impronta fortuniana en el arte de Sorolla de la época; este rincón del taller captado por el fotógrafo remite a dos lienzos del artista, el titulado justamente "Rincón del estudio" (1886) y el "Estudio del pintor" (1888).

La vista parcial del lugar desvela el aspecto bohemio y barroco de este espacio sobrecargado, de influencia orientalista, lleno de colgaduras, tapices, sombrillas japonesas, antigüedades… correspondiendo a cierto *topos* o estereotipo del taller ampliamente descrito por Philippe Hamon en su obra *Imageries* como "gabinete de curiosidades" saturado de objetos heteróclitos, lugar de un desorden a la vez sincrónico y diacrónico, que se asimila a una forma de "palimpsesto" (HAMON, 2001: 134-135). En estos elementos del decorado propios del *studium*, para retomar la terminología de Roland Barthes en *La cámara lúcida*, podríamos aludir a estos objetos predilectos del pintor que forman parte de su colección personal, de su microcosmos, y que podrían constituir cierta forma de "*punctum*" entendido según la definición barthesiana como "lo que "sale de la escena como una flecha y viene a punzarme", "lo que en ella *me despunta*" (BARTHES, [1980], 1990: 64-65). Sería el caso aquí de esta reproducción del autorretrato de Velázquez que se encuentra enmarcada y colgada en la pared a la izquierda de la imagen remitiendo simbólicamente no solo al cuadro original perteneciente a la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia donde se formó Sorolla en su juventud sino también a la figura emblemática del que consideraba como su maestro y del cual conservó un gran número de



3. Anónimo. *Estudio de Sorolla en la Plaza del Progreso*, 1889 [ca]-1894 [ca]. Museo Sorolla, n.º inv. 86548

obras reproducidas fotográficamente. En el catálogo del Museo Sorolla, volvemos a encontrar dos fotos de este autorretrato velazqueño, uno sobre papel albuminado y otro sobre gelatina, probablemente sacados por Antonio García Peris[6]. Se puede considerar también la máscara mortuoria de Fortuny al fondo de la imagen que reaparecerá en la foto de Franzen y Nissen de 1906 en el taller Calle Miguel Ángel. Se trata también de cuadros del propio pintor que participan de cierta *autorreferencialidad* o *meta-referencialidad* del taller: encontrar en estas fotos obras famosas

6 Museo Sorolla, n.º inv. 82880 y n.º inv. 82880/1.



4. Augusto Comas y Blanco. *Estudio del Pasaje de la Alhambra*, 1899. Museo Sorolla, n.º inv. 80012

del pintor que se expusieron públicamente al nivel nacional o internacional puede suscitar tanta emoción como la imagen de los lienzos que ya se ofrecieron o vendieron a clientes e instituciones, recalcando este valor testimonial intrínseco de la foto como huella de lo que fue, el famoso "*eso ha sido*" barthesiano.

Por otra parte, del primer taller de Sorolla, en Madrid, de 1889, ubicado en la Plaza del Progreso, actual Plaza Tirso de Molina, n°9, solo se encuentra una fotografía (Fig. 3) procedente del archivo de Bernardino de Pantorba que la publicó en su monografía sobre el pintor, de 1953[7]. En esta foto, el espacio restringido se parece a un almacén de cuadros dispuestos alrededor de una estufa, unos sobre caballetes, otros colgados en la pared, otros por el suelo. El espectador puede reconocer obras famosas como *Aún dicen que el pecado es caro*, de 1894, que obtuvo una medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1895, también uno de los primeros retratos de Clotilde, de 1890. Aquí, la captación fotográfica de este cuadro renombrado cobra un valor documental ya que nos revela que Sorolla seguía ocupando este estudio hasta 1894 mientras había alquilado ya su futuro estudio, 3, Pasaje de la Alhambra.

Este segundo taller madrileño en el que Sorolla se instalará de 1893 a 1903, Pasaje de la Alhambra, dará pie en cambio a un número más importante de fotografías ya no solo anónimas sino procedentes de la Sociedad Artístico fotográfica, del pintor y crítico artístico Augusto Comas y Blanco (Fig. 4) en el marco de un concurso fotográfico convocado por la revista *La Ilustración Española y Americana* (de 1899), del fotógrafo retratista Manuel Compañy, y del fotógrafo de renombre

7 Véase a este propósito el catálogo del Museo Sorolla. Bernardino de Pantorba, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*, 2.ª ed. Madrid, 1970, p. 41.

Christian Franzen y Nissen, gran amigo de Sorolla[8]. La mayoría de estas fotos forman parte de reportajes publicados en la prensa y de álbumes; prueba todo ello de una nueva etapa en la trayectoria de Sorolla y de la notoriedad adquirida tanto al nivel nacional como internacional. Estas fotos, positivos antiguos sobre papel albuminado o gelatina (gelatina DOP y POP) con distintos tamaños —de los grandes 24 x 30 cm a los más pequeños 4,5 x 5,5 cm correspondiendo a una serie de fotos *amateurs* pasando por formatos intermediarios 18 x 24 cm— ofrecen varios enfoques y angúlos sobre este taller, que nos permiten recomponer la totalidad del espacio.



5. Christian Franzen y Nissen. *Estudio de Sorolla en el Pasaje de La Alhambra*, Madrid, 1897. Museo Sorolla, n.º inv. 81189

Estas fotos desvelan un amplio espacio lujoso, ricamente adornado con varios objetos que le confieren un aspecto barroco y heteróclito. Conviene subrayar, entre otros, el espejo estilo Luis XV con marco dorado y decorado con motivos de rocallas, una cómoda y una cama turca, tapices, colgaduras, colecciones de cerámicas y heráldicas, el despacho con un sillón frailero y sillas tijeras, y los lienzos expuestos por varias partes del taller. Entre los cuadros de la época destacan *Trata de blancas* (1894), *Mi mujer y mis hijos* (de 1897-98), *Desnudo de mujer* (1902) en la estela de la *Venus del espejo* de Velázquez. Estas fotos cobran un valor sumamente testimonial en la medida en que desvelan un lugar que ocupó primero el pintor Casto Plasencia antes de cederle al pintor José Jiménez

8 Citemos los números de inventario siguientes, entre otros: 81190, 81191, 81668, 81670, 81196, 80676, 81197.



6. Manuel Compañy Abad. *Estudio de Sorolla en el Pasaje de La Alhambra*, Madrid, 1898 [ca]. Museo Sorolla, n.º inv. 80672

Aranda, quien lo dejó a su vez a Sorolla en 1893. Este recorrido fotográfico por los talleres de Sorolla nos permite comprobar que el pintor se quedó con parte del mobiliario, en particular el famoso espejo con marco dorado y la consola con el mismo tipo de decoración que le había cedido Jiménez Aranda.

Una de las fotos de la época sobre albúmina, tomada por Christian Franzen y Nissen en mayo de 1897 (Fig. 5), nos enseña ante todo estas pinturas-apuntes sobre tabla o cartón que rellenan la pared frente al espectador y constituyen una producción típica en la obra sorollesca.

Las fotos supieron captar varias escenas de vida en el taller: Sorolla a solas pintando, Sorolla con sus amigos y visitas, su familia, sus modelos, y también con sus alumnos. La toma de Manuel Compañy (Fig. 6) forma parte de las pocas fotos en captar una sesión de trabajo en el estudio de Sorolla: se ve al maestro aleccionando a uno de sus alumnos mientras los demás están observando al modelo masculino medio desnudo, sentado en la tarima, accesorio emblemático de los estudios. Esta foto ilustra perfectamente el papel que tuvo Sorolla en la formación de sus jóvenes discípulos, sobre todo entre 1892 y 1905, como lo recuerda Jordane Fauvey en su tesis sobre la "recepción de la obra de Joaquín Sorolla de 1881 a 2009" (FAUVEY, 2012: 141). Las distintas fotos del taller, Pasaje de la Alhambra, son también emblemáticas de la importancia de la luz en el estudio del artista, verdadera materia prima. En efecto, reparamos en la presencia de los ventanales y sobre todo en los cortinajes de la techumbre que regulan la luz cenital de las claraboyas.

Conviene mencionar un hito en el corpus fotográfico a partir de la nueva instalación de Sorolla en su estudio Calle Miguel Ángel, en 1903. Más allá de las fotos

que podemos llamar "profesionales" destinadas a su publicación en la prensa con solo el taller de Sorolla o el pintor en su taller, a veces rodeado de visitantes, amigos o discípulos —la mayor parte realizada por Christian Franzen entre 1905 y 1906—, ya se distinguen las fotos de familia sacadas en el mismo estudio del pintor y también en el comedor o en el salón de la casa, lo que sugiere que el taller de Sorolla forma parte ya de su vivienda, prefigurando su casa-estudio de 1911. En esta serie de positivos antiguos anónimos en papel gelatina, de 1907-1908, destaca uno de tamaño 8,10 x 11,30 cm (Fig. 7) enseñando a Clotilde, en el centro de la imagen, con sus hijos, en el taller de su esposo. Se nota en la composición la relevancia de la línea diagonal descendente, desde el primogénito Joaquín hasta la hermana menor Elena con el perro pasando por la hermana mayor María y la madre. Resaltan mediante un juego de luz los vestidos blancos de las hermanas que hacen eco al atuendo del retrato de la Reina Victoria Eugenia con mantilla, de 1907, en el segundo término. Visualmente se responden el retrato sedente de Clotilde en el primer plano y el de la reina en el retrato de Sorolla del segundo plano. Entre los retratos familiares de la misma época, conviene mencionar también la serie de positivos de placas estereoscópicas de 1906, algunos firmados por un tal M. Salvador[9]. Este uso polivalente del taller del que testimonian las tomas fotográficas, entre lugar de vida, gabinete, y sobre todo espacio de recepción y de exposición, se volverá a encontrar en su futura casa-estudio.



7. Anónimo. *Clotilde y sus hijos en el estudio de la Calle Miguel Ángel*, 1907-1908. Museo Sorolla, n.º inv. 80288

Recordemos a este propósito que, en 1910, Sorolla encarga al famoso arquitecto de la casa real, Enrique María Repullés, la edificación de lo que será su hotel-estudio en el n.° 37, Paseo del General Martínez Campos, a partir de planos de la vivienda que

9 N.º inv.: 85701, 85702, entre otros.



8. Ricardo del Rivero. *Joaquín Sorolla pintando en su estudio*, 1911 [ca]. Museo Sorolla, n.º inv. 80123

él mismo diseñó y concibió. El anuncio de la creación del palacete de Sorolla que corresponde con la ubicación de su nuevo estudio compuesto de tres salas-taller de techos altos con entrada independiente desde el jardín del resto de la vivienda está difundido por varios periódicos o revistas de la época, en particular *Blanco y Negro* del 14 de enero de 1912, "El nuevo estudio de Sorolla", con fotos de Ricardo del Rivero. En el álbum fotográfico de este último de 1911-1912 destacan dos fotos en las que vemos al pintor en plena labor creativa en su taller correspondiendo a la actual sala III del museo (Fig. 8); estas forman parte de las pocas imágenes del corpus en darnos la impresión de cierta instantaneidad de la escena captada, pero nos enteramos, por el catálogo del museo, que probablemente en el momento de la toma Sorolla fingió pintar un cuadro *Abuela y nieta del Valle de Ansó* ya terminado anteriormente, en 1911. Como veremos a continuación, gran parte de estas fotos, excepto quizá algunas fotos anónimas del taller y otras sacadas al aire libre a veces desenfocadas, se someten a un juego de composición glorificando a la figura del artista posando en su estudio-salón, parecido ya a un espacio museístico. No es casual por lo tanto que los artículos de prensa de la época anuncien ya la visita al estudio-museo de Sorolla, aunque el sitio no lo sea oficialmente en vida del pintor. En la revista *Mundo gráfico* del 17 de enero de 1912, se puede leer que "Además del gran taller de trabajo, Sorolla ha creado dos hermosos salones de exposición que enriquecen sus obras. La visita a este museo de arte es interesantísima (…)"[10] y en *La Esfera* del 3 de enero de 1914 se encuentran dos textos sobre la vivienda de Sorolla ("Como vive un gran pintor"), uno de ellos titulado "Visitando el estudio de Sorolla. Un museo de incalculable valor".

Entre 1912 y 1914, se darán a conocer varias fotos y reportajes sobre el taller de trabajo de Sorolla, actual sala III del museo: citemos las fotos de Calvet[11] y de

10 Véase: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002071726>[Consulta: 14 de enero de 2022]

11 Museo Sorolla, n.º inv. 80135.

Mariano Moreno[12], de 1912, las de Vilaseca (Fig. 9) y de Campúa[13], de 1914, y también las de la fotógrafa norteamericana Anna Christian, de 1914[14]. En unas tomas se saca a Sorolla en su estudio mientras que otras se centran solo en el espacio de creación. Se desvela así, en las fotos de Mariano Moreno de 1912, de Anna Christian de 1914, y también en las de Ragel[15] de 1920, el segundo taller de Sorolla, actual sala II del museo, que sirvió de despacho-gabinete y de sala de exposición ya en vida del pintor, mientras que el primer salón-estudio menos fotografiado se usaba como almacén.

En esta cartografía de los talleres, podríamos cuestionar también otra variante moderna del taller que rompe con la noción heredada del Renacimiento, el taller ambulante o itinerante, tal como el barco-taller de Monet pintado por Manet en 1874, característico del periodo impresionista y postimpresionista y de la pintura al aire libre. En varias fotos del catálogo del Museo Sorolla, sean fotos de aficionados o de profesionales, se sacó a Sorolla pintando del natural en Biarritz, en Valencia, en Burgos, y también durante sus recorridos por España llevando a cabo su obra colosal *Visión de España* para la biblioteca de la *Hispanic Society of America*. En ciertos clichés, el taller se condensa metafóricamente en la caja de pinturas de Sorolla, sirviéndole de caballete a modo de taller en miniatura.

2. El taller como espacio de exposición escenificado por la fotografía

Si las fotos de los talleres de artistas empiezan a valorarse hoy desde un enfoque histórico constituyendo otro tipo de archivo y de testimonio visual, estas nos enseñan también sus propias estéticas y retóricas, aspectos en los que nos detendremos ahora en la segunda parte. En su ponencia sobre "El estudio del pintor", la directora del Museo Sorolla, Consuelo Luca de Tena, se cuestiona con pertinencia sobre el imaginario del taller del artista y su posible adecuación con el

12 N.º inv.: 80156, 81400, 81401, 81402, 81403, 81404, 81405, 81406, 81407, 80696.

13 N.º inv. 80161.

14 N.º inv.: 81026, 81026/1, 81026/2, 81026/3, 81027, 81027/1, 81028, 81075.

15 N.º inv.: 81032, 81033, 81092.



9. Eduardo Vilaseca. *Joaquín Sorolla pintando en el estudio*, 1914. Museo Sorolla, n.º inv. 80195

verdadero espacio laboral del pintor que se nos da a ver: "¿Es así como solemos imaginar un taller de pintura? ¿No debería ser un lugar de trabajo, donde los tubos de óleo, los tarros de trementina, los trapos de limpiar los pinceles, los lienzos a medias se amontonaran por los rincones (…)?". Esta responde a continuación a este interrogante recalcando que, en la época, Sorolla se inspiró, entre otros, en estudios franceses lujosos, los de Bonnat, de Benjamin Constant, y que asistimos a un cambio de paradigma; estos espacios considerados antes como solitarios se convirtieron en "estudios-salón, lugares confortables y bien decorados donde el artista oficiaba como anfitrión" (LUCA DE TENA, 2013: 6-7), imagen que se somete a las pautas de las academias y del mundo del arte. Las captaciones fotográficas estudiadas se inscriben así en la continuidad de las representaciones pictóricas estereotípicas del taller, con el pintor posando ante unos lienzos ya muy avanzados o terminados. Estudiaremos ahora con ejemplos concretos las características de estas fotos que no solo atestiguan de un nuevo espacio expositivo y museístico del artista renombrado, sino que lo escenifican también en una perspectiva promocional valorando al mismo tiempo la obra del fotógrafo.

Uno de los prestigiosos fotógrafos de la época, y amigo de Sorolla, Christian Franzen y Nissen, apodado el "fotógrafo de los reyes y rey de los fotógrafos", de origen danés, y afincado en Madrid a finales del siglo XIX, considerado como un pionero en el uso del flash al magnesio, es autor de gran parte de las series fotográficas tomadas entre 1905 y 1906. Si nos fijamos primero en las que constituyen como un tríptico sacado en el taller de Sorolla, calle Miguel Ángel, hacia 1906, nos llama la atención la fuerte geometrización de las composiciones, tanto en la verticalidad como en la horizontalidad, que remite al formato de los lienzos del pintor que ocupan el espacio. En efecto, si nos interesamos en la que se publicó en *El Heraldo de Madrid* del 12 de junio de 1906 (Fig. 10), notamos primero cómo en el enfoque fotográfico se quiere insistir en la verticalidad del encuadre y en la captación fragmentaria del espacio y de los objetos que lo componen.

Este aspecto fragmentado caracteriza el propio lenguaje fotográfico muy bien definido por Philippe Dubois en "Le coup de la coupe" como interrupción, extracción en un continuum espaciotemporal (DUBOIS, 1983: 58). Se ve al pintor Sorolla de pie y de perfil, con su bata de trabajo, pero en un segundo término, desde el marco de la puerta. Parece estar enseñando su cuadro colocado sobre un caballete a unos posibles visitantes en el mismo espacio del taller, pero fuera de campo, en la parte lateral izquierda, como nosotros espectadores de la foto, en el fuera de campo del espacio frontal. Se saca así la imagen del pintor en su taller desde el umbral, o sea desde el espacio contiguo del pasillo, una especie de galería que prolonga el estudio, en ciertas medidas, invitando simbólicamente al espectador a cruzar con la mirada la puerta del taller-santuario. Esta visión fragmentaria, desde fuera, para realzar lo que pasa dentro, en un juego de velado/desvelado, teatraliza aún más el espacio enseñado, despertando la curiosidad del receptor y suscitando su deseo de descubrir la totalidad del lugar. Por otra parte, esta insistencia en los marcos, encuadres y sobreencuadres, –recurso recurrente en la obra de Franzen y Nissen–, simboliza tanto la aprehensión fotográfica de lo real como el arte pictórico: el rectángulo del marco de la puerta se puede interpretar metafóricamente como una "ventana albertiana" abierta sobre la creación, enmarcando a su propio creador, Sorolla, sujeto de la fotografía, y que parece ser, en su taller, un personaje más de sus lienzos.



10. Christian Franzen y Nissen. *Joaquín Sorolla en su estudio*, 1906 [ca]. Museo Sorolla, n.º inv. 80034

Si la verticalidad de la imagen se vuelve a encontrar en la otra foto de la misma serie en la que Sorolla posa esta vez en primer plano, en esta zona limítrofe, dejándonos descubrir una parte de su estudio-taller en la perspectiva[16], el juego procede de la tercera foto (Fig. 11) cuya horizontalidad se ve reforzada por el formato

16 Museo Sorolla, n.º inv. 80029.



11. Christian Franzen y Nissen. *Joaquín Sorolla Bastida en su estudio de la calle Miguel Ángel*, 1906 [ca]. Museo Sorolla, n.º inv. 80035

apaisado del propio cuadro de Sorolla colocado en un caballete en primer término. En esta fotografía en la que se juega con los distintas partes del taller, como si fuera un espacio variable y modulable, se crea un efecto óptico, una especie de trampantojo: Sorolla, al fondo de la imagen, que está sentado pintando, sacado de perfil, no se divisa a prima vista en la imagen, confundiéndose su bata blanca con el blanco de la espuma de las olas sugerida en el lienzo del caballete del primer plano y el remolino de las aguas en la obra monumental *Sol de la tarde* de 1903 colgada en la pared en el fondo del estudio. Se expresa así la simbiosis total entre el pintor y su estudio saturado de lienzos, hasta tal punto que aquí también Sorolla parece ser un componente más de sus propios cuadros.

Al mismo tiempo, la postura sentada de Sorolla y su bata blanca remite a la mancha blanca luminosa del vestido de su hija menor, Elena, sentada al primer plano, cual nueva infanta Margarita en el famoso cuadro que retrató de su familia, en 1901, *La familia* o *Mi familia*, a partir de una foto de familia sacada por García Peris. En esta obra inspirada de *Las Meninas*, Sorolla se autorretrató sutilmente al fondo de la composición en el espejo, siendo a la vez creador de su obra y objeto de la misma; el espectador de la foto establece a su vez un vínculo entre este cuadro, los demás lienzos del taller, y el propio retrato fotográfico del pintor. Christian Franzen y Nissen consigue dar cuenta así del universo *meta-referencial* o *autorreferencial* del taller al mismo tiempo que sugiere unas interacciones *intericónicas*, en el sentido de diálogo y de circulación entre las artes, no solo entre las obras pictóricas en sí sino también entre pintura y fotografía. Es un universo lleno de ecos y de resonancias, verdadera *mise en abîme*: la escenificación de la fotografía, con su gran calidad estética, refuerza así la teatralización del lugar convertido ya en

espacio museístico. Resalta también la presencia nada fortuita del espejo que se confunde a primera vista con otro cuadro enmarcado del pintor y cuya simbología es relevante. Haciendo eco a *Las Meninas*, el espejo amplía también el espacio visible del taller sugiriendo el espacio "fuera de campo" que nos da a ver aquí la caja de pinturas de Sorolla, es decir otra metonimia del propio pintor. Más allá de la alegoría de las artes, este juego especular puede sugerir en este "fuera de campo" la presencia del fotógrafo que se autoproyecta en ciertas medidas en la imagen simbólica del creador.

Otras dos fotos de Franzen y Nissen del estudio Calle Miguel Ángel, unos positivos en papel platino procedentes también del catálogo del Museo, ilustran el tema de "la visita al taller" que, en la época, alimentaba a diario ciertas secciones de la prensa, y que se vuelve a encontrar en la correspondencia de Sorolla. Notamos hasta qué punto el espacio del estudio es cambiable según la finalidad y funcionalidad que le confiere el artista. En una de las fotos[17], Sorolla está enseñando uno de sus cuadros, probablemente a sus amigos y discípulos que forman una fila, mientras otro grupo, al fondo del taller, en la perspectiva, se queda admirando otros de sus lienzos, en particular su obra descomunal, apoteosis del arte sorollesco, *Sol de la tarde*, de 1903, de la que solo se divisan las partes laterales. La fotografía pone de manifiesto este aspecto del taller convertido en espacio expositivo, museo y galería. La puesta en escena fotográfica se evidencia también en la segunda prueba (Fig. 12) en la que el grupo de hombres está dispuesto en medio círculo, ocupando el taller y los espacios adyacentes. Las pinturas de Sorolla abren y cierran la composición, con un lienzo sobre un caballete a la izquierda y el gran retrato del escritor valenciano y amigo de Sorolla, Blasco Ibáñez, realizado en 1906, acompañado por otro cuadro *En el jardín de la calle Miguel Ángel*, a la derecha. Mediante la construcción de la imagen, Franzen y Nissen crea un efecto jugando con los verdaderos personajes fotografiados y los personajes pintados, mezclando lo real y lo ficticio; se establece así un paralelismo entre la postura de uno de los hombres apoyados en la pared, con la mirada dirigida al fotógrafo, a la izquierda, y la de Vicente Blasco Ibáñez retratado de pie y de tres cuartos, a la derecha, que parece formar parte de esta asamblea de intelectuales.

17 Véase el catálogo del Museo Sorolla, n.º inv. 80680.



12. Christian Franzen y Nissen. *Estudio de Sorolla en la calle Miguel Ángel*, Madrid, 1906. Museo Sorolla, n.º inv. 80681

En las composiciones fotográficas del taller aparece también la imagen del pintor con sus modelos que da pie a otros juegos entre el soporte pictórico y el medio fotográfico. Si nos fijamos en la foto de Luis Ramón Marín de 1917 (Fig. 13) en la que se ve a Sorolla retratando al gran dramaturgo Benavente en su estudio, recalcamos la triada modelo/pintor/obra, que compone el núcleo central en el primer plano en que se enfatiza el juego de miradas: el pintor observando a su modelo, Jacinto Benavente, mientras este retratado en el cuadro parece cobrar vida y mirar a su vez al creador, bajo el ojo del operador fotógrafo. El arte de la composición trasparece también en otros dos positivos de Campúa, de 1920, que nos muestran a Sorolla posando ante su obra al lado de su modelo, la actriz mejicana Esperanza Iris, sola o acompañada por la familia del pintor, en una parte del estudio saturado por los lienzos del pintor, cual galería del arte.

Por otra parte, el reportaje fotográfico de Mariano Moreno García, de abril de 1912 (Fig. 14), con motivo de la exposición póstuma en homenaje al pintor Aurelia-



13. Marín y Ortiz. *Joaquín Sorolla retratando a Benavente*, 1917. Museo Sorolla, n.º inv. 80172

no de Beruete, que tiene lugar en los talleres de la nueva casa palacete de Sorolla es revelador de la función museística asignada a estos espacios de creación, prefigurando el papel que desempeñarán en la casa-museo Sorolla.

3. Captar el espacio de creación museificado

Es interesante por fin tomar en cuenta las captaciones fotográficas póstumas del estudio de Sorolla, especialmente en el momento de la inauguración de la casa-museo en 1932, museo que fue dirigido por el hijo del pintor Joaquín Sorolla y García hasta su muerte, en 1948. Recordemos que, en su testamento de 1925, la viuda de Sorolla, Clotilde García del Castillo, legó al Estado español la casa y las colecciones que le pertenecían para que se creara un museo en memoria de su marido.

Desde 1929, fecha de la muerte de la viuda del pintor, hasta el 11 de junio de 1932, año oficial de la inauguración del Museo Sorolla, varios artículos de prensa



14. Mariano Moreno García. *Exposición homenaje a Aureliano de Beruete en la Casa Sorolla*, 1912. Museo Sorolla, n.º inv. 80696

salen a la luz, ilustrados entre otros por fotografías de Campúa y de la Agencia Contrareras y Vilaseca, formada por los fotógrafos Gerardo Contreras y Eduardo Vilaseca. Entre los artículos de prensa sobre el tema, conviene mencionar los que están sacados de *Nuevo Mundo*, por ejemplo, el del 26 de junio de 1931 titulado "Un nuevo ejemplario estético. El Museo Sorolla", el del uno de enero de 1932, "Nuevos museos de la República: Sorolla en Madrid, Rusiñol en Sitges, Romero en Córdoba", y también el del 17 de junio de 1932. Otros artículos están sacados de la revista *Estampa*, del 16 de abril de 1932, de *Crónica* del 3 de junio de 1932, y de *Mundo gráfico* del 15 de junio de 1932[18]. Se dan a ver sobre todo las fotos del segundo y tercer estudio de Sorolla bajo enfoques similares y fotos documentales de Campúa cubriendo el acto oficial e inaugural de apertura de la casa-museo que sucedió en el mismo espacio del taller de Sorolla (actual sala III del museo), en presencia del Presidente de Consejo, del Ministro de Instrucciones Públicas y de las personalidades del Arte y la Literatura. Estos últimos posan también con los hijos de Sorolla en una de las salas del nuevo museo ante algunos estudios preparatorios de la obra colosal *Visión de España*, que sirven de telón de fondo a la imagen. A estas fotos de la casa-museo difundidas en la prensa, se tendría que agregar el reportaje-álbum sobre la casa y los talleres de Sorolla realizado por Diego González

18 Para las referencias a los artículos de prensa mencionados, véase el sitio de la hemeroteca: <http://hemerotecadigital.bne.es>.

Ragel en 1933[19] y en el que volvemos a encontrar tomas del taller muy parecidas a las que sacó el fotógrafo en 1920.

Estas fotos atestiguan de una nueva concepción moderna del museo que arranca con la inauguración de la casa-museo Sorolla, en 1932, o sea un museo *in situ*, monográfico, que permita aunar el espacio de fábrica y de vida, el espacio íntimo del creador con el espacio público y expositivo, siendo estas iniciativas particularmente fomentadas en el periodo de la segunda república, bajo la presidencia de Manuel Azaña. Este tipo de museos, como lo recuerda María Luisa Menéndez Robles, se enmarca en España en un proceso que está estrechamente vinculado con la figura de Benigno Vega Inclán, II Marqués de la Vega Inclán (1858-1942), amigo íntimo de Joaquín Sorolla, y a su creación más emblemática que fue la casa-museo del Greco en 1910 (MENÉNDEZ ROBLES, 2009: 51). El espectador puede así sumergirse en la obra del artista, ahondar en el proceso creativo a partir de los objetos predilectos y fetiches del pintor, de sus esbozos y cuadros, de sus documentos personales y su entorno en un modelo de museo "de ambiente". Se trata de una concepción moderna del patrimonio que supera el interés privado para plasmarse en un bien colectivo, siendo la fotografía un elemento de este patrimonio.

Por otra parte, en la continuidad de las reflexiones de Laura Castro sobre las viviendas de los artistas y sus talleres, en el marco de Portugal (CASTRO, 2019: 171-198), nos podríamos cuestionar sobre esta nueva mitificación y sacralización de la figura del artista que favoreció la creación de estas casas-talleres-museos, mito de las que participaron también la difusión en álbumes, en tarjetas o en la prensa de estas fotos de estudios, y las derivas posibles que tendrían a fosilizar y momificar estos lugares.

Conclusiones

Estas reflexiones en torno al corpus fotográfico propio de los estudios o talleres de Joaquín Sorolla, sobre sus representaciones y finalidades, se enmarcan en estas nuevas perspectivas y consideraciones que tienden desde hace ya unos veinte años a revalorar este espacio polivalente y aprehenderlo desde varios enfoques histórico, estético, cultura, entre otros.

19 Museo Sorolla, n.º inv.: 81060, 81065, 81068, 81090.

Este tipo de fotografía se convierte aquí en verdadero objeto heurístico que no solo permite ahondar en el estudio y el conocimiento de la figura del artista y de su obra asociada con un contexto sociocultural dado, sino también en la obra documental y artística de los fotógrafos participando en la construcción de un "lugar de memoria" para retomar la noción del historiador Pierre Nora.

Esta afición de los fotógrafos por estos lugares prestigiosos y míticos, como lo son las casas museos y como lo es la casa-museo Sorolla, permanece viva hoy en día como la ilustra la exposición del Museo Sorolla, que tuvo lugar del 1 de marzo al 20 de junio de 2021, titulada "Poéticas de una casa" del fotógrafo catalán —fallecido en 2021—, Lluis Casals, quien quiso transmitir ante todo "el alma y la atmósfera" de un lugar de vida y de trabajo en el que, según comentó, quedó "atrapado" durante sus visitas al museo[20].

Las tomas fotográficas del taller del artista en la ausencia ocasional o ya definitiva de su creador, ¿no podrían considerarse como imágenes alegóricas en sí, verdadero homenaje al arte, o tal como lo sugiere Óscar Muñoz Sánchez como "auténticos retratos de los artistas que lo habitan" (MUÑOZ SÁNCHEZ, 2017: 38) o que lo habitaron? En el lugar íntimo y vital del taller que prolonga al artista tanto en el espacio como en el tiempo, el fotógrafo fue testigo de lo que el poeta Francis Ponge describió como una especie de "metamorfosis" del pintor que "(…) muda y palpita y se arranca sus obras. Que hay que considerar en adelante como unas pieles"[21] (PONGE,1977: 2-4).

Bibliografía

Argerich, I. y Muñoz Sánchez, O. (2017). *El taller del artista. Una mirada desde los archivos fotográficos del Patrimonio cultural de España*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Barthes, R. ([1980], 1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Bonnet, A. y Gagot, H. (2012). *L'artiste en représentation. Image des artistes dans l'art du XIXe siècle,* Lyon: Fages Éditions.

20 Sacado del Catálogo de la Exposición: Varela Agüí y Lluis Casals, *Casa Museo Sorolla. Fotografías de Lluis Casals*, Menorca, Ed. Triangle Postals, 2021.

21 Traducimos: "(…) mue et palpite et s'arrache ses oeuvres. Qu'il faut considérer dès lors comme des peaux".

Castro, L. (2019). "Demeures d'artistes et ateliers, une muséalisation paradoxale: une réflexion sur quelques cas au Portugal", en *Culture & Musées*, n.ª 34, pp. 171-198.

Cristini, C. (2021). "Regards sur les ateliers d'artistes espagnols de la seconde moitié du XIXe siècle au début du xxe siècle. De la représentation picturale à la captation photographique", en Terrasa, J. y Prot, F. (coords.). *L'atelier d'artiste. Espaces, pratiques et représentations dans l'aire hispanique*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 203-217.

Dubois, Ph. (1983). "Le coup de la coupe. La question du temps dans l'acte photographique", en *Les Cahiers de la photographie*, 8, numéro spécial 2, pp. 57-71

Esner, R. (2014). "Pourquoi l'atelier compte-t-il plus que jamais ?", *Perspective*, n.º 1, pp. 7-9.

Fauvey, J. (2012). "La réception de l'œuvre de Joaquín Sorolla de 1881 à 2009", Art et Histoire de l'Art. Université de Franche-Comté. HAL Id: tel-01381248 <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01381248> [Consulta: 14 de enero de 2022].

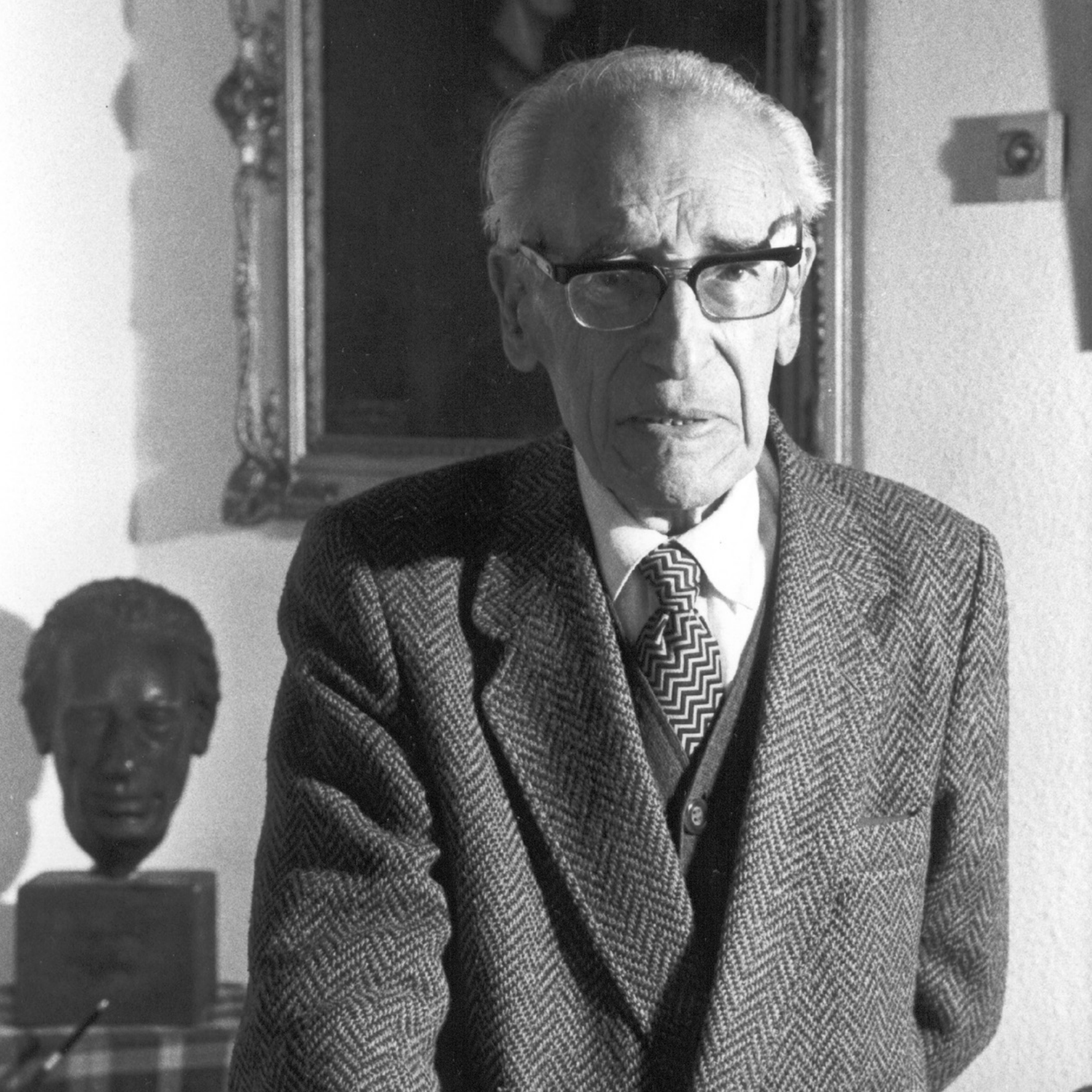
Gállego Cuesta, S. (2021). "(Dé)construire l'atelier par la photographie », "Regards sur les ateliers d'artistes espagnols de la seconde moitié du XIXe siècle au début du xxe siècle. De la représentation picturale à la captation photographique", en Terrasa, J., Prot, F. (coords.). *L'atelier d'artiste. Espaces, pratiques et représentations dans l'aire hispanique*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 171-185.

López Mondéjar, P. (2017). *Sorolla en su paraíso. Álbum fotográfico del pintor*, Madrid: Fundación Museo Sorolla Palacios y Museos.

Luca de Tena, C. (2013), "El estudio del pintor". Madrid: Museo Sorolla, Pieza del mes, noviembre 2013.

Menéndez Robles, M L. (2009). "Mecenazgo e implantación en las casas-museo en España", en Gil Pinero, J. I. (coord.). *Museos y mecenazgo, nuevas aportaciones: 17-19 octubre de 2007*. Madrid: Museo Sorolla, 2009, pp. 51-76.

Ponge, F. (1977). *L'Artiste contemporain*. Paris: Gallimard.



RECUERDOS DE UNA VIDA: EL FONDO FOTOGRÁFICO DEL PINTOR JUAN D'OPAZO (1910-1998) EN EL MUSEO COMARCAL DE DAIMIEL

Diego Clemente Espinosa

Museo Comarcal de Daimiel

Resumen

Juan D´Opazo fue un artista nacido en Daimiel en 1910 quien desde sus comienzos manifestó un interés creciente por la escultura. El desarrollo de la Guerra Civil truncó su carrera en este campo artístico, dedicándose hasta el final de su vida a ejercitar la pintura, al tiempo que durante años impartió clases de dibujo y pintura a muchas generaciones de daimieleños.

Buena parte de su producción, así como sus pertenencias fueron legados al Ayuntamiento de Daimiel. Entre aquellos bienes propiedad del pintor, se conservan en el Museo Comarcal de Daimiel: óleos, dibujos, bocetos, documentos personales y también numerosas fotografías.

El objeto de esta comunicación es dar a conocer la composición de este fondo fotográfico personal, hasta ahora desconocido en su gran mayoría que agrupa fotografías familiares, fotos de juventud, de su localidad natal, fotografías de obras escultóricas desaparecidas y otro pequeño bloque de fotografías realizadas por él mismo.

Palabras clave: Juan D'Opazo, pintor, fotografías, colección.

Abstract

Juan D´Opazo was an artist born in Daimiel in 1910 who from his beginnings showed a growing interest in sculpture. The development of the Civil War cut short his career in this artistic field, devoting himself until the end of his life to practicing painting, while for years he taught drawing and painting classes to many generations of daimieleños.

A good part of his production, as well as his belongings, were bequeathed to the Daimiel City Council. Among those assets owned by the painter, are preserved in the Daimiel Regional Museum: oil paintings, drawings, sketches, personal documents, and also numerous photographs.

The purpose of this communication is to make known the composition of this personal photographic collection, hitherto largely unknown, which brings together family photographs, youth photos, photos of his hometown, photographs of missing sculptures and another small block of photographs taken by himself.

Keywords: Juan D'Opazo, painter, photographs, collection.

Introducción

Juan D´Opazo Carrillo de Cisneros falleció en 1998 a los ochenta y ocho años de edad. Lo hizo sin dejar descendencia ni familiares. Sus herederos fueron los habitantes de Daimiel, el pueblo que tanto aprecio aún hoy le tiene. Años antes de morir donó al Ayuntamiento de Daimiel buena parte de su producción pictórica todavía en sus manos. Pero no solamente óleos, sino que dibujos, acuarelas, bocetos, recuerdos personales, documentos, pasaron a formar parte del patrimonio municipal; junto a ellos también lo hicieron un nutrido grupo de libros y fotografías.

En el año 2006 se inauguró el Museo Comarcal de Daimiel, se ubicó en una antigua vivienda de labor que se rehabilitó para adaptarla a este nuevo fin. A lo largo de tres plantas, el recorrido se organiza de manera cronológica, el visitante conoce las primeras culturas asentadas de manera estable en nuestro entorno más próximo, haciendo hincapié en la Edad del Bronce y la Motilla del Azuer, para continuar avanzando a lo largo de los siglos hasta llegar a nuestros días. El Museo se completa con tres salas que se dedican a tres de los daimieleños ilustres de la localidad, los tres ostentan el título de hijo predilecto. La primera de las salas se dedica al arquitecto Miguel Fisac, en la planta alta del Museo, mientras que en la baja se encuentran la dedicada a la importante colección de cerámica de Vicente Carranza y al pintor Juan D´Opazo. Tanto el arquitecto como el ceramófilo, no solo conocían a D´Opazo, sino que se profesaban una intensa amistad. Aunque el visitante no sea consciente de ello, la existencia de una abertura intencionada en el muro de las salas de D´Opazo y Carranza, permite conectar a los dos amigos visualmente.

En el Museo de su localidad natal, que desgraciadamente D´Opazo no pudo ver en vida, se encuentra expuesta de manera permanente una buena selección de su producción pictórica, dibujos de la Guerra y algunos bocetos de pequeñas esculturas.

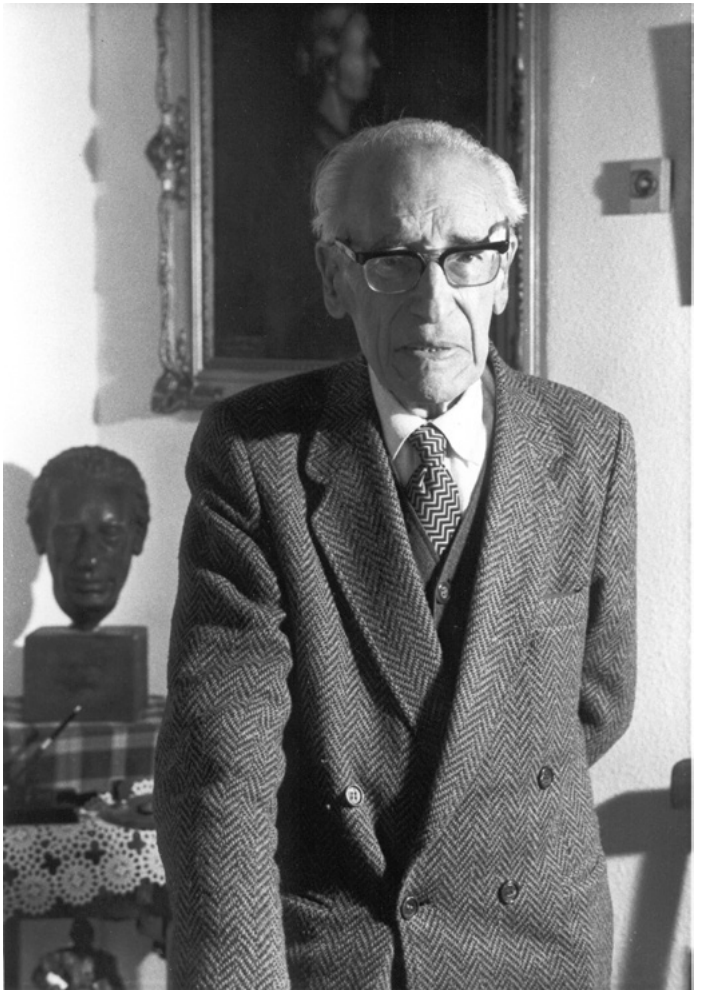
A través de las siguientes páginas pretendemos dar a conocer, puesto que en su gran mayoría permanecen inéditas, su colección fotográfica personal, ya que pueden ser de interés del público y de investigadores o estudiosos que se quieran acercar a conocer y estudiar la obra de D´Opazo.

1. Pinceladas biográficas

Nació nuestro pintor en el año 1910. Fue el segundo de seis hermanos, de los que solamente sobrevivieron el propio Juan y su hermana Josefa. Sus padres no tenían una cómoda posición económica, eso determinó que Juan marchara a vivir con sus abuelos paternos y sus tres tías solteras, Josefa, Fe y Pura. Creció en un ambiente familiar muy religioso. Esta circunstancia forjó su personalidad, ya que la ausencia de hermanos y amigos, unido a la sobreprotección de sus tías, marcó su carácter retraído y tímido. Con ellas vivió hasta que consiguió trasladarse a estudiar a Ciudad Real a la Escuela de Artes.

Desde su más temprana infancia demostró un interés por la creación artística modelando pequeñas figuras con cera o barro. Siempre se consideró más escultor que pintor. También pensó que no tuvo mucha suerte en su vida, por ejemplo, la concesión de una beca por parte de la Diputación de Ciudad Real, que por atravesar dificultades económicas no le fue entregada, motivó que no pudiera ingresar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Este fue el primer revés. A pesar de ello, una bolsa de viaje algunos años después concedida de nuevo por la Diputación le permitió seguir estudiando en distintas academias y escuelas de Madrid.

El siguiente y definitivo revés vino dado por el desarrollo de la Guerra Civil, en la cual participó en el bando republicano luchando en el frente de Madrid y Guadalajara. Esta circunstancia hizo que su primera exposición de escultura que estaba organizando se suspendiera, y no solamente eso, al finalizar la Guerra una serie de problemas médicos hicieron que tuviera que abandonar la escultura por prescripción médica, dedicándose hasta el final de su vida a dar clases de dibujo y pintura a muchas generaciones de daimieleños en distintas academias y en su propio domicilio. En el Museo de su localidad natal, que desgraciadamente D´Opazo no pudo ver en vida, se encuentra expuesta de manera permanente una buena selección de



1. Juan D´Opazo. Fotografía de José Miguel Baeza (Río Rojo), 1991. Museo Comarcal de Daimiel

su producción pictórica, dibujos de la Guerra y algunos bocetos de pequeñas esculturas.

Su pintura, muy marcada por las vivencias de la Guerra, imprimió en él un estilo muy característico, oscuro y ténebre al que derivaban todas sus composiciones, aunque se trataran de temas alegres o festivos. Ese será uno de sus sellos más característicos.

La temática de su obra es variada, aunque encontramos temas recurrentes: religiosos, fiestas, tabernas, carnavales, labores agrícolas. En cuanto a técnica y soporte, destaca en la obra de mediano y gran formato destaca el óleo sobre lienzo y en menor medida la utilización de óleo sobre tabla. También utilizó los lápices, carboncillo, acuarela, aguatinta, tintas y bolígrafo sobre distintos tipos de papel o cartón para lograr expresar y dibujar todo aquello salido de su mente.

A pesar de que Juan D´Opazo cuenta con una sala permanente en el Museo Comarcal donde periódicamente se va rotando buena parte de su obra, como podemos imaginar no toda su donación se encuentra expuesta. Existen muchos bocetos, dibujos de la niñez, apuntes, y otra serie de elementos que por sus características no se exponen habitualmente. Entre la donación de D´Opazo, la parte más desconocida es la que tiene que ver con sus fotografías. Aunque puede que este fondo no sea excesivamente numeroso creemos que es muy representativo.

Una parte de este fondo ya se trató en el séptimo encuentro de fotografía, aquellas

fotografías relacionadas con su producción escultórica, de mucho interés ya que nos sirven para conocer su obra escultórica desaparecida (LORO GARCÍA-MUÑOZ, 2018). Pero el fondo reviste mayor interés.

2. Recuerdos de una vida: el fondo fotográfico del pintor Juan D'Opazo

Todo el fondo fotográfico personal de Juan D´Opazo está compuesto de un total de 588 fotografías, las cuales debemos decir que para no haber tenido ningún tratamiento de conservación especial mientras estaban en manos del pintor, presentan un más que aceptable estado de conservación, más si tenemos en cuenta que hay un grupo numeroso que pertenece a las últimas décadas del siglo XIX.

Estas fotografías fueron atesoradas por él a lo largo de su vida y muchas otras también son heredadas de su familia, tanto su padre como sus tías fundamentalmente.

Existe también un pequeño grupo de negativos, formado por 55 ejemplares, de los cuales la gran mayoría se encuentran positivados, que corresponden a los positivos fotográficos pertenecientes a negativos de un formato de 6,5 x 9,5 cm, que alcanzan un total de 44 ejemplares. El resto son pequeñas tiras de negativo de distinto formato y una única placa de cristal de 9 x 6,5 cm que también se encuentra positivada.

Los positivos fotográficos se han dividido en seis grupos atendiendo a la temática de las fotografías para su más cómoda clasificación. El primero de ellos y más numeroso, está compuesto de 281 ejemplares de fotografías familiares. Tras éste, el de fotografías varias consta de 90 unidades; seguido por el grupo de fotografías sobre obras de Juan D´Opazo, con 76 ejemplares y aquellas donde aparece retratado el propio pintor con 73 unidades. Existen otros dos pequeños conjuntos sobre fotografías de Daimiel, 36 positivos, y finalmente 36 Polaroid pensamos fueron disparadas por él.

3. Fotografías familiares

El grupo más numeroso en cuanto a ejemplares y de mayor antigüedad, es el formado por 281 ejemplares de fotografías familiares. Muchas de ellas debieron pertenecer a su familia paterna, a tenor del parentesco de los representados en las mismas. Otras muchas fueron propiedad de sus tías, ya que así se recoge en el reverso, donde aparecen como destinatarias de las mismas.

Una circunstancia que debemos agradecer a D´Opazo es el hecho de que, en el reverso de las fotografías, en muchas de ellas, realizara anotaciones. Esto nos permite por un lado conocer a los representados, en el caso de sus familiares o fotos de amigos, así como conocer los lugares reflejados en la imagen o la fecha de realización de las mismas. De esta manera conocemos a su bisabuelo paterno, del que se conservan dos fotografías de pequeño formato que nos remiten a las últimas décadas del siglo XIX. Si nos fiamos de las anotaciones en el reverso, existe también una curiosa fotografía de un grupo de cazadores en las Tablas de Daimiel, fechada en el año 1880, en la cual aparece su abuelo. De su abuela paterna, fallecida en 1908 también se conservan varias fotografías.

En el caso de su padre, curiosamente existen tres ejemplares sobre cartulina recortada en forma de orla.

Llama la atención que no exista ninguna fotografía que reúna a varios de los miembros de la familia, ni al propio pintor con su hermana o padres, ni con sus tías, todas las fotografías conservadas nos muestran a los distintos miembros de manera individual.



2. Grupo de cazadores en Las Tablas, el abuelo del pintor aparece marcado con X, h. 1880. Museo Comarcal de Daimiel

El caso de su familia materna también es necesario comentarlo, puesto que sepamos, no existe ni una sola fotografía de esa rama de la familia. Es más, de su madre solamente se conserva un pequeño retrato montado sobre cartulina, que afortunadamente en el reverso tiene la siguiente anotación manuscrita: "Elvira Carrillo Cisneros, mi madre. J. D´Opazo". Esta circunstancia afortunada nos permite ponerle cara a su progenitora.

Muchas de estas fotografías familiares se realizaron en el formato de tarjeta postal, esto hizo que el reverso se aprovechara para escribir o bien el destinatario, por regla general

sus tías o por el contrario la dedicatoria, gracias a ellas podemos llegar a conocer el parentesco de los retratados.

En el reverso aparece también en la práctica totalidad de las fotografías o bien en el sello del estudio fotográfico o en nombre grabado de imprenta en la cartulina sobre la que posteriormente se pegará la imagen fotográfica. Así podemos llegar a conocer la obra de distintos fotógrafo y estudios repartidos por buena parte de la geografía española: Sevilla, Córdoba, el estudio de Juan José Muñoz en Ciudad Real, el de Francisco Baras Padilla en Baeza, Roca en Madrid, Fotografía Yo o el estudio de Alfonso en Madrid.



3. Juan Félix D´Opazo y Elvira Carrillo, padres del pintor. Museo Comarcal de Daimiel

4. Juan D'Opazo en las fotografías familiares

Se trata de algo más de 70 ejemplares entre los que podemos encontrar retratado al pintor, desde su más tierna infancia hasta pocos años antes de su muerte. Sorprende también el hecho de que, para tratarse de una familia humilde, sean tantas las fotografías de la infancia y adolescencia que se conservan de su persona.

Desde los dos años de edad, momento en el que aparece en la primera fotografía, hasta que cumple los dieciocho años, existe una fotografía por año e a veces incluso dos. De manera que podemos conocer a la perfección sus primeros años de vida. En estas fotografías aparece acompañado de juguetes, o vestido de cura y ante un altar a la edad de tres años. Siempre aparece bien vestido, con trajes a la moda de la época de buen gusto y clase, sujetando objetos como bastones o tocando un instrumento musical, o apoyado en actitud pensativa contemplando una imagen del



4. Juan D´Opazo a la edad de 2 años. H. 1912. Museo Comarcal de Daimiel



5. Sociedad de Los Amigos del Arte, 1935. Juan D´Opazo marcado con (X). Museo Comarcal de Daimiel

Niño Jesús. En sus fotos de adolescencia se retrata con traje, bien sentado o de pie, delante de fondos arquitectónicos que en varios casos se repiten.

Se retrata también realizando el servicio militar en Córdoba, sentado en una silla vestido de militar con un periódico enrollado en la mano derecha mientras en la izquierda sujeta un cigarro. Es la única fotografía que encontramos vestido de militar, no se conserva ningún ejemplo del pintor retratado en el periodo de la Guerra Civil.

Estas fotografías nos permiten además conocer algunas de sus aficiones o gustos. Lo vemos vestido de nazareno procesionando el Viernes Santo por la tarde junto al Cristo de la Expiración, del que era muy devoto; y también lo encontramos ataviado de multitud de personajes, ya que gustaba de actuar en obras de teatro.

En las fotografías en las que no aparece de manera individual, sino formando parte de un grupo más o menos numeroso de personas, gustaba de marcarse con una "X" sobre su figura para identificarse, luego además en la parte delantera o

trasera de la fotografía escribía de su puño y letra la leyenda que acompañaba a esa señal: J. D´Opazo.

Sus amistades a lo largo de las distintas etapas de su vida también están presentes en estas fotografías, ya se trate posando en Daimiel como en otras ciudades. Entre estos ejemplos, destacamos una entrañable fotografía que muestra a un sonriente Miguel Fisac agarrando cariñosamente a Juan D´Opazo en el momento del descubrimiento de la placa de una calle que lleva el nombre del pintor.

Desde su infancia gustó también D´Opazo de realizar pequeños collages con fotografías suyas recortadas que pegaba en pequeños recordatorios religiosos o en orlas recortadas de revistas. Se conserva en este sentido una graciosa fotografía coloreada que, montada sobre madera, se muestra la silueta recortada de su amigo *Luisillo* disfrazado de mujer y él mismo en actitud cómica en sus años de juventud.

5. La obra de Juan D'Opazo a través de las fotografías

Son 76 fotografías las que nos muestran obras de D´Opazo, ya sean pinturas o esculturas. Éstas últimas revisten gran interés puesto que nos permiten conocer todos aquellos ejemplos de esculturas que tras el transcurso de la Guerra no se han conservado, por lo que revisten mucho interés. El tema de la obra escultórica de D´Opazo fue tratado de manera monográfica en el VII Encuentro sobre Historia de la Fotografía organizado por el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, por lo que remito a su lectura para conocer en detalle su producción desaparecida (LORO GARCÍA-MUÑOZ, 2018).

6. Fotografías de Daimiel

El bloque que hemos denominado fotografías de Daimiel es pequeño, ya que consta de 36 ejemplares. A pesar de ello reviste mucho interés, puesto que en su gran mayoría son fotografías familiares, no realizadas por fotógrafos profesionales, con lo que prácticamente en su totalidad han permanecido inéditas. En ellas se nos muestra, por tanto, un Daimiel desconocido, muy distinto al que vemos en la actualidad: las calles y las casas se han transformado hasta un extremo que en muchas ocasiones cuesta trabajo ubicar los espacios fotografiados.

Hay fotografías muy interesantes, fechada en el reverso en enero de 1935 encontramos una vista de la iglesia de San Pedro desde el lado sur en la que, por primera



6. Juan D´Opazo y Miguel Fisac el día de la inauguración de una calle en honor al pintor. 1991. Museo Comarcal de Daimiel

vez, tenemos constancia gráfica del pequeño puente para salvar el arroyo Morillas cuando fuera necesario.

Es posible también encontrar rincones de casas, corrales, detalles de los modos de vida de otros tiempos. Su casa natal, hoy desaparecida, también se encuentra fotografiada en varias ocasiones y desde distintos encuadres: se trataba de una vivienda tradicional, con patio empedrado con su pozo en el centro, galerías de pies derechos de madera sobre piedra, barandillas de madera y pies derechos en la planta alta, suelos de barro bajo los corredores, puertas de cuarterones… En este escenario es donde lo podemos encontrar pintando algunos retratos, sobre todo en el patio.

Las procesiones por las calles de Daimiel también se dejan ver en las fotografías, así es posible ver el recorrido de la cofradía de *Los Blancos* por distintas calles de la población. O también procesiones de cofradías penitenciales como el Corpus Christi de la década de los años 30.

La ermita de la Paz con el desaparecido convento anexo se nos muestra en alguna fotografía, lo mismo que otros ejemplos de arquitectura religiosa de la localidad.

Existen dos fotografías, de las cuales se conservan los negativos, que son ciertamente interesantes e inéditas. En ellas se muestra lo que parece que es el traslado de los restos de los frailes pasionistas de Daimiel que fueron fusilados en el transcurso de la Guerra Civil. En la primera a de ellas, la parte final de un enorme cortejo fúnebre pasa por la plaza del pueblo, acompañado de una muchedumbre; mientras que, en la otra fotografía, el cortejo se encuentra entrando en las inmediaciones del Cristo de la Luz, lugar donde se encuentra el monasterio y en cuya iglesia reposan los restos de estos sacerdotes: en la imagen se pueden contar hasta 18 féretros portados a hombros.

Detalles de plazas y rincones de Daimiel se suceden en estas fotografías. Escenas de mercadillo en la *fuente Juanillo* (plaza Barranco Albacete) que luego plasmaría en algunos cuadros; fachadas de viviendas hoy desaparecidas, o construcciones como casillas de pescadores que le servirían de inspiración para posteriormente realizar obras.

7. Fotografías varias

Este grupo es el segundo más numeroso con 90 ejemplares. Existe una variedad de ejemplos, muchas de estas fotografías pertenecieron a sus tías, puesto que en el caso de las postales viene así reflejado en el reverso, junto con la fecha de las mismas.

Pero otras, en cambio, si fueron recopiladas por el propio D´Opazo. Escenas del carnaval daimieleño en blanco y negro de los años 70 del pasado siglo abundan, luego se inspiraría en algunos de estos tipos para sus obras. Grupos, parejas o de manera individual aparecen retratados por las calles, se trata de las típicas máscaras guarronas. Aparecen también representadas gentes disfrazadas fotografiadas en estudio. Este tema festivo sería recurrente en su producción.

Existen también fotografías de origen y fecha indeterminada, aunque con toda seguridad no pertenecen a Daimiel, donde se muestran gentes tras la barrera de una improvisada plaza de toros que nos recuerdan mucho a algunos de sus cuadros que tocan estos temas taurinos.

Algunos ejemplares en color, casi con total seguridad disparados por él mismo también forman parte de este conjunto. Los encuadres, el desenfoque y las perspectivas que adopta nos hacen pensar que aunque gustaba de la fotografía no era muy diestro en este arte.



7. Vista de la plaza de San Pedro (Daimiel), ¿Pura D´Opazo? 1935. Museo Comarcal de Daimiel

Entre este conjunto existen también algunos ejemplares de fotografías de amigos dirigidas a D´Opazo, algunas de ellas con dedicatoria incluida: de su querido amigo *Luisillo*; el actor daimieleño Chiro Bermejo o un autógrafo de Sara Montiel.

8. Polaroid

Este último bloque agrupa una treintena de fotografías realizadas en formato Polaroid en su gran mayoría creemos que realizadas por el propio D´Opazo. En ella encontramos distintos aspectos de poblaciones del entorno, calles y rincones de Daimiel, que seguramente le servirían de inspiración para algunas de sus obras. Procesiones, que en varias ocasiones representó, al igual que la multitud de la



8. Máscaras guarronas en el desfile de carnaval. Foto. Jesús Rodríguez (Cordelero), 1972. Museo Comarcal de Daimiel



9. Fotografía de Luisillo, amigo de Juan D´Opazo. s/f. En el reverso manuscrito: “A mi querido amigo Juanito como recuerdo de Barcelona. Tu buen amigo Luis” Museo Comarcal de Daimiel

romería de la patrona forman parte también de este conjunto. En la mayoría de estas fotografías encontramos de un texto manuscrito del pintor con la localidad y el elemento representado, lo que como siempre nos facilita mucho la tarea de identificación.

Conclusiones

Todas las fotografías pertenecientes a este fondo personal son los recuerdos de una vida, la de Juan D´Opazo y también las de sus familiares más cercanos. Aunque puede que el fondo no sea muy extenso, nos permite conocer muchos aspectos de su vida, su persona y sus relaciones sociales. Conocemos gracias a ellas a la familia paterna del pintor, ya que de su familia materna únicamente contamos con una fotografía de su madre. Entre estas fotografías familiares no solamente se conservan las atesoradas por D´Opazo a lo largo de su vida, sino que también existen fotografías pertenecientes a sus familiares más cercanos.

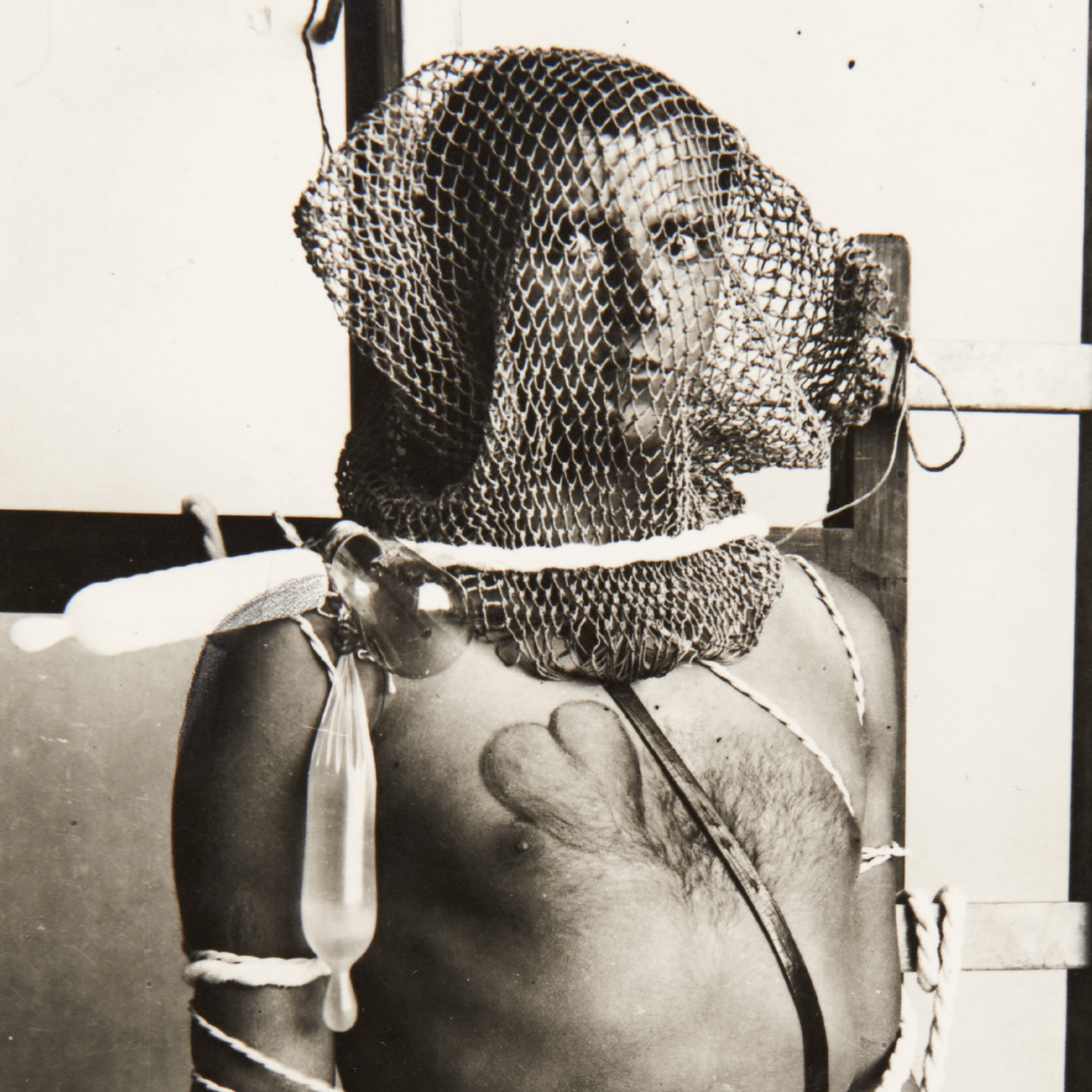
Reviste interés esta colección de fotografías para adentrarse a conocer más en detalle la figura del pintor desde su más tierna infancia, conocer sus obras desaparecidas, sus fuentes de inspiración, ya que encontramos en las fotos elementos y personajes retratados que luego aparecen de una u otra manera en sus obras. Recorremos las calles y plazas por las que él paseó a través de estas fotografías, mostrándonos un Daimiel profundamente transformado en la actualidad. Conocemos las ciudades que visitó gracias a estas imágenes. Sus amigos se encuentran presentes en estas fotografías a lo largo de distintos momentos de su vida.

El estado de esta colección es bastante bueno a pesar de su antigüedad, lo que facilita su consulta y observación, recordamos que algunas de las imágenes nos remontan a las décadas finales del siglo XIX. Otro hecho destacable que redunda en su interés en que hasta este momento han permanecido inéditas, salvo aquellas imágenes relacionadas con su obra escultórica. Esperamos que a partir de este momento este conjunto pueda suscitar el interés de algún investigador para ahondar en algún aspecto de la vida o la obra de Juan D´Opazo.

Bibliografía

Clemente Espinosa, D. y Díaz del Campo Martín Mantero, R. V. (2008). *A pie de trinchera. Los dibujos de la guerra (1936-1939).* Toledo: Empresa Publica Don Quijote de la Mancha.

Loro García Muñoz, I. (2018). "Recuperación de la obra escultórica del artista Juan D´Opazo a través de sus fotografías" en Villena Espinosa, R y López Torán J. (coord.). *Fotografía y patrimonio cultura. V, VI y VII Encuentros en Castilla-La Mancha*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, pp. 605-617.



GREGORIO PRIETO: UN RETRATO FOTOGRÁFICO DEL SIGLO XX EN EUROPA

Raúl Luis García

Museo Gregorio Prieto

Resumen

El museo Gregorio Prieto conserva en sus fondos en torno a 2600 fotografías del artista manchego. A pesar de ello tanto el público como la historia del arte no refieren de forma directa a esta disciplina como una de las transitadas por el "poeta de la línea", como definió Vicente Aleixandre a Gregorio. En las siguientes líneas peregrinaremos por el pasado siglo XX junto a Prieto para ver al hombre y sus viajes; seguirle en sus paseos con los poetas de la Generación del 27; vislumbraremos parte de su obra pictórica a través de modelos fotográficos; comprenderemos su pasión por la tierra del Quijote; y nos asombraremos de la modernidad de su trabajo fotográfico en Roma e Inglaterra.

Palabras clave: Gregorio Prieto, museo, fotografía, arte contemporáneo.

Abstract

The Gregorio Prieto Museum's holdings include some 2600 photographs by the artist from La Mancha. To date, however, neither the general public nor art historians have explicitly acknowledged photography's place in the trajectory taken by the artist whom Vicente Aleixandre referred to as the "linear poet". The following invites readers to travel back with Prieto to the 20th century to learn more about the man and his travels; to follow in his footsteps as he encounters the poets of the Generation of '27; to experience facets of his pictorial art through his photographic models; to understand his passion for Don Quixote's native soil; and to marvel at the modernity of the photographic works that Prieto created during his time in Rome and England.

Keywords: Gregorio Prieto, museum, photography, Contemporary art.

Introducción

"MORIRSE,
puede morirse un niño recién nacido,
un adolescente de diecisiete años,
un magnífico vividor de 30,
y no digamos un hombre maduro de 80 años,
así como otro de cincuenta y pico o doscientos años,
pero morirse, lo que se dice morir,
no muere nunca jamás el que ha nacido
para perpetuarse en VIDA, con su creación eterna"[1]

Hasta hace muy pocos años asociar el nombre del artista Gregorio Prieto (1897-1992) a la disciplina fotográfica era anecdótico. Bien es cierto que algunas reproducciones se habían visto ya en publicaciones, prensa o en las revistas postitas en las que participó el pintor en los años cincuenta. Pero una gran mayoría del público y, por qué no, de la crítica especializada, seguía recordando al valdepeñero como original pintor y excelso dibujante.

Pero la fotografía en Gregorio Prieto excede el papel de secundario de lujo en su producción global. Esta disciplina visual, en su diálogo entre lo biográfico y lo artístico, nos ofrece una perspectiva de la vida y obra del pintor más completa de lo que pudiéramos esperar. Por un lado, muestra su lado vanguardista y artístico en consecuencia con sus intereses pictóricos; y, por otra parte, nos brinda una panorámica íntima y subjetiva del siglo XX ya que Gregorio fue un viajero incansable. Entre sus numerosas imágenes biográficas podemos transitar por Madrid, París, Roma, Londres, Oxford, Cambridge, Nueva York o Valdepeñas. Y es esta inquietud vital la que empuja la artística.

Esta personalidad extrovertida y optimista le estimuló a trabajar intensamente en técnicas dispares como la pintura, la literatura, el arte gráfico, el dibujo y la expresión fotográfica que aquí nos ocupa.

Inconstante —pero atento— en su encuentro con las vanguardias y novedades que encontraba en sus estancias europeas, la cualidad poética de su concepción artística se impondrá siempre en su obra, fiel a sí mismo.

1 Las frases de aquí en adelante, sin referencia, están extraídas de anotaciones sueltas de Gregorio Prieto en la documentación conservada en el archivo de la Fundación Gregorio Prieto en Madrid.

Antes de adentrarnos en la biografía fotográfica de Gregorio Prieto permítanme situar al personaje en su colección desde la institución creada por él para conservarla y difundirla.

Gregorio Prieto, amante de la vida y deseoso de perennidad, como buen narcisista, tuvo el necesario y justo punto de vanidad para asegurar la difusión -para un largo futuro- de su obra. Desde ahí y en su deseo de eternidad, como sus admiradas ruinas grecolatinas, creó en 1968 la Fundación que lleva su nombre en la Cueva Prisión de Medrano, con toda la carga simbólica asociada al personaje a quien dedicó parte de su vida: El Quijote y los molinos. Esta entidad cultural sin ánimo de lucro debía conservar y difundir su obra. Así se cumple desde el Museo Gregorio Prieto, primeramente, por el propio artista y tras su fallecimiento por el patronato de la Fundación, y que fue inaugurado por sus majestades los Reyes en 1990.

El Museo, depositario de toda su obra, alberga actualmente 421 óleos, 3936 dibujos, 38 collage, 901 negativos en distinto formato, 147 fotografías artísticas y más de 2400 biográficas, 54 collages fotográficos, 75 diapositivas, fotolitos de varias publicaciones y 765 matrices fotográficas (de trama y línea).

También se conservan, y cerrando ya este inventario —aún en proceso—, documentación (más de seis mil cartas) y obras artísticas que reflejan el afán coleccionista de Gregorio: 358 obras de otros autores (Alberti, Bacon, Camarasa, Chagall, Gutiérrez Solana, López, Lorca, Mallo, Moore, Miró, Nieva, Palencia, Picasso, Pisis, Regoyos, Rosales, Valverde, Vázquez Díaz, Villaseñor, Zóbel…), una biblioteca con cerca de seis mil ejemplares, conformada tanto por los libros atesorados en vida por el propio pintor y las 114 publicaciones en las que participó, como por la actividad generada desde su fallecimiento por la Fundación.

Y finalmente 97 tallas de madera con representaciones de distintos arcángeles, espíritus santos ... y que se extienden desde el siglo XIV al XX.

1. El viaje. Biografía en imágenes

"Toda gran obra se crea por un narcisismo superior"

El retrato de toda una vida -y del día a día- a través de las fotografías forma parte de nuestra sociedad y uno de los ámbitos de investigación actuales más interesantes y vivos. Tendencia en necesario aumento toda vez que, con la actual tecnología, esa que llevamos en el bolsillo, nos ha convertido a todos en retratistas compulsivos de nuestros quehaceres diarios.

Pero también, por qué no, nos permite seguir la vida de ciudadanos relevantes para la sociedad o la cultura. Gregorio Prieto aún vivió en una época en que este retrato mecánico estaba reservado a los pocos que tenían dinero para comprar las aún poco asequibles máquinas. Prieto dispuso de ello y lo empleó profusamente. Este valdepeñero universal recorrió media Europa, además de Nueva York y Groenlandia. Y, por tanto, su colección de instantáneas biográficas adquiere un valor especial.

Su vida y su trabajo, quizá más que en otros artistas, se confabulan para crear una obra participada de los lugares visitados o vividos. Conservamos, como no, fotografías de Gregorio en familia, con sus ocho hermanos, padre y madrastra en su Valdepeñas natal; de su adolescencia en Madrid; ya como pintor —o aspirante a artista— podemos verle en con algunos amigos de la Generación del 27: Concha Méndez y Rosa Chacel (Fig. 1), Vicente Aleixandre y Luis Cernuda, entre otros.

También viajamos con él a París, en su primer viaje al extranjero, cuando toma contacto con las vanguardias europeas en plena ebullición. Paseamos bajo la luz mediterránea y la libertad creativa y sexual descubiertas por Gregorio por las calles de Roma, de Taormina o Pompeya. Estos testimonios gráficos nos llevarán finalmente por Grecia, por Alemania, Dinamarca, a su largo exilio en Reino Unido, a una exposición en Nueva York y en su retorno a España, a los pueblos quijotescos de La Mancha y de Portugal (Fig. 2).



1. *Gregorio Prieto, Concha Méndez, Rosa Chacel y dos amigos*, ca. 1920. Museo Gregorio Prieto, n.º inv. 78

Así, apreciamos y compartimos sus cambios físicos, su actitud ante el objetivo, sus fuentes de inspiración; vemos a algunos de sus amigos, asistimos a sus exposiciones y lo variopinto de sus numerosos admiradores; también le vemos pintar, dibujar, tomar notas del natural o simplemente lo que más gustaba, posar, algo que alimentaba su incontenible narcisismo.

Sus más de dos mil cuatrocientas fotografías catalogadas como biográficas en nuestros archivos reconstruyen por tanto el recorrido vital de un artista que tiene su reflejo, casi paralelo, en su evolución estilística: siguiendo sus viajes pasamos del postimpresionismo, al clasicismo postcubista, pasando por el surrealismo, *nove-*



2. *Gregorio Prieto dibujando un molino en Portugal*. Museo Gregorio Prieto, n.º inv. 674

cento, metafísica, maquinismo, postismo, el llamado *fauvismo ibérico*, hasta llegar a sus últimos collages adscritos al arte pop.

Para cerrar este apartado señalar que todas estas imágenes, conservadas en los archivos del Museo Gregorio Prieto podrán ser visibles próximamente en distintos archivos fotográficos digitales nacionales y europeos gracias al convenio con el Centro de Estudios de Castilla La Mancha para la digitalización de las reproducciones biográficas.

1.1 La poesía. Gregorio Prieto y sus poetas

"¡Oh mi bien amada, loca poesía!
Tú sola me eres fiel
esperando en la orilla
de un mar embravecido […]" (PRIETO, 1985: 29).

En el repaso biográfico anterior ya mencionábamos la vinculación de Prieto con los poetas de la denominada Generación del 27. Aún así, hemos querido remarcar esta relación —reflejada en numerosas instantáneas— con muchos de ellos, tanto por razones históricas como emocionales. Y con esto último nos referimos a la pasión de Gregorio Prieto por la poesía, la cual fue siempre su añorada —por no realizada—expresión artística. Si conoció como estudiantes de pintura a Rafael Alberti y Rosa Chacel, frustrados pintores que acabaron cediendo a sus necesidades y capacidades literarias, el propio Gregorio lo deseó —o los soñó—, aunque finalmente los pinceles tomaron el protagonismo. Eso sí, al menos vio cumplido en parte esta aspiración cuando en 1985 se atrevió a publicar unos poemas bajo el título *Verso en línea* (PRIETO, 1949).

Estos deseos de escritura poética, reconducidas hacia su excelente técnica dibujística, definida por su amigo Vicente Aleixandre como "poesía en línea", se refleja en las amistades atesoradas a lo largo de su vida. Esto es, apenas hay artistas plásticos representados en su obra pictórica o en su voluminosa correspondencia —superior a ocho mil cartas—. Los hay, claro. Ejemplos, y por interés en estas actas, con Eduardo Chicharro *Chebé* (1905-1964) y Fabio Barraclough (1923-2019). Pero también con Joaquín Valverde, Filippo Marinetti, Maruja Mallo, Daniel Vázquez Díaz, Timoteo Pérez Rubio, … Pero son los poetas quienes ocuparon gran parte de su espacio emocional y también profesional. Si atendemos a la labor que le ocupó en sus últimos tiempos, y en un aspecto no tan conocido actualmente como fue su febril actividad editorial, ya los títulos de gran parte de este ámbito creativo hablan por sí solos de esta conexión poética. De las 114 publicaciones nos encontramos libros como *Gregorio Prieto y sus amigos poetas* (VV.AA., 1997a), *Gregorio Prieto. Rafael Alberti* (VV.AA., 2001), *Cernuda en línea* (PRIETO, 1981), *Cernuda, Lorca, Prieto. Dos poetas y un pintor* (VV.AA., 1997b), *Federico García Lorca y la Generación del 27* (PRIETO, 1977), *Lorca en color* (PRIETO, 1969), *Lorca y su mundo angélico* (PRIETO, 1972), *El paraíso perdido* (MILTON, 1971) y un largo etc.

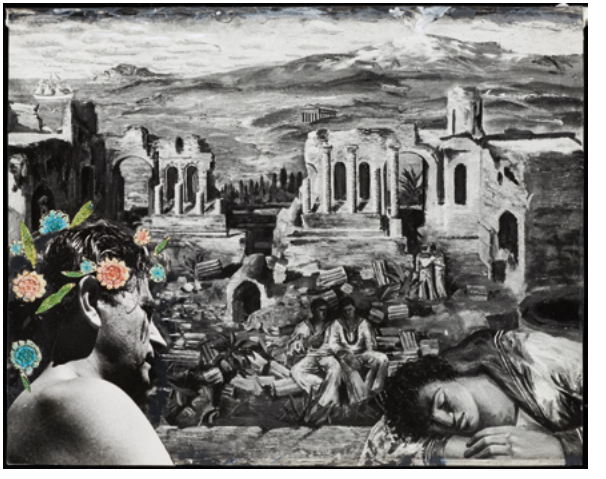


3. *Exposición de dibujos de Gregorio Prieto en el Instituto Británico, Madrid, 1948. Entre otros, Walter Starkie, Vicente Aleixandre, Gregorio Prieto, Gerardo Diego, Dámaso Alonso y José Luis Cano*. Museo Gregorio Prieto, n.º inv. 452

Y desde aquí, retrocedamos a los años veinte y treinta del pasado siglo. Así, nos encontraremos retratos, ya sean al óleo o en dibujo de literatos como María Zambrano, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Azorín, Valle-Inclán, Miguel de Unamuno, Carmen Conde, José Hierro, Concha Méndez, Vicente Aleixandre, Herbert Read, Concha Espina, Pío Baroja, Leopoldo Panero entre una larga serie de representaciones pictóricas, de las que también hay constancia fotográfica (Fig. 3).



4. Gregorio Prieto en Taormina (Sicilia), 1963. Museo Gregorio Prieto, n.º inv. 928



5. S/T., ca. 1965. Museo Gregorio Prieto, n.º inv. F38

1.2 La pintura. La fotografía como herramienta

Aunque Gregorio Prieto siempre presumió de no haber sostenido entre sus manos una cámara fotográfica y haber delegado en otros esta mecánica labor, ya fuera en *Chebé* o en Fabio Barraclough para las de carácter artístico o en amigos anónimos a día de hoy para las personales, no deja de sorprender la cantidad de fotografías que encontramos de edificios, parques, esculturas, pinturas o paisajes que sirvieron como soporte, testimonio o referencia para sus obras pictóricas y fotográficas.

Son numerosísimos los ejemplos en los que podemos descubrir las referencias visuales tomadas por Gregorio y la manera en que finalmente fueron plasmadas en un lienzo, en un dibujo o en sus collages fotográficos (Figs. 4 y 5).

Este trabajo de documentación gráfica no sólo fue empleado para realizar, en su estudio, los cuadros pertinentes. Del mismo modo, para su serie de fotografías artísticas que realizó en Roma junto a Eduardo Chicharro, conservamos numerosas instantáneas con pruebas de los escenarios u objetos con ligeras variaciones respecto a las asumidas como definitivas.

Y aún más necesario fue este trabajo de recopilación y reutilización cuando Gregorio abordó, ya con 70 años, una nueva etapa artística al crear en los años setenta y ochenta del pasado siglo, sus collages fotográficos y sus obras de arte pop o *popares*, como el denominó a sus collages de gran tamaño.

1.3 Los molinos. Regreso a La Mancha

"A veces,
las grandes obras se han hecho
cuando la atmósfera no se correspondía con eso"

Antes de cerrar este capítulo biográfico de las fotografías de Gregorio Prieto, nos gustaría dejar constancia, al menos escrita, del gran esfuerzo personal del pintor a su regreso a España para reclamar la recuperación de los molinos manchegos en estado grave de conservación o ya destruidos tanto por la guerra como por el abandono histórico que venían sufriendo. Denunció a través de artículos e intervenciones artísticas —*performance*, diríamos hoy—, la obligatoriedad moral de levantar los gigantes a los que se había enfrentado *Don Quijote*. Lanzó una campaña —de nuevo, denominada en estos días *crowdfunding*—, escribiendo misivas y solicitando —con educación pero vehementemente—, su implicación personal y económica a personajes relevantes de la sociedad, a artistas, a la aristocracia a la que tantos retratos hizo; y por supuesto, a los dirigentes de la dictadura, muchos de los cuales no dudaron en aportar cientos de pesetas para uno de los más ambiciosos proyectos del valdepeñero: crear un museo de los molinos del mundo, donde estuvieran representados todas los modelos de molinos que él había visto en sus viajes por Europa, y de los que Gregorio conservó centenares de postales y reproducciones fotográficas gracias a los envíos recibidos por sus amigos que, en sus viajes, aprovechaban para enviarle testimonios de los molinos de la zona.

Tal fue su incansable y pública labor que fue invitado a inaugurar el primer simposio mundial de molinología celebrado en Estoril en 1965.

Estos son sólo algunos de los ejemplos de esta labor que reseñamos de las que afortunadamente conservamos numerosos testimonios fotográficos y epistolares en el archivo de la Fundación Gregorio Prieto en Madrid y en el propio museo en Valdepeñas.

2. La fotografía

"Yo posaba;
ya que no podía hacer cine de verdad,
hacía cine en reposo".

La pasión por el cine, la utilidad de las imágenes mecánicas para su trabajo, los recuerdos visuales que iba acumulando en tantos viajes y claro, algo de su narcisismo, fueron elementos determinantes para que Gregorio Prieto abordara esta técnica expresiva.

La fotografía artística realizada por Gregorio Prieto presenta dos etapas bien diferenciadas, como hemos comentado más arriba: una etapa en Roma junto al pintor y poeta Eduardo Chicharro, corpus compuesto por 78 piezas; y una segunda, repartida entre Inglaterra y España junto al escultor hispano inglés Fabio Barraclough, conformada por 69 instantáneas.

Completarían este listado 54 collages fotográficos y una serie de collages, denominados provocadoramente por Gregorio Prieto como *popares*, respuesta castiza al arte pop norteamericano.

2.1 Roma y Eduardo Chicharro

"En la Academia
trabé gran amistad con Gregorio Prieto, pensionado por el paisaje,
y, narcisista como él era —siempre lo fue y lo sigue siendo—, literatoide como yo me sentía,
acometimos la obra de fotografiarle a él, de mil maneras,
todas cargadas de narcisismo —no homosexualidad—, de surrealismo y de poesía,
en fotografías que yo me puse a ilustrar con su correlativo texto literario -poético-"
(CHICHARRO, 1974)

Gregorio Prieto consiguió un pensionado en la Real Academia de España en Roma en el otoño de 1928. El manchego dejaba una etapa vital y artística vinculada a París, donde había vivido de forma intermitente durante dos años. Situación que le había permitido viajar por el norte de Europa, entrar en contacto directo con las vanguardias y realizar exposiciones fuera de España.



6. S/T. Roma, 1929-1931. Museo Gregorio Prieto, n.º inv. F56



7. S/T., 1929-1931. Museo Gregorio Prieto, n.º inv. F65

Pero las vanguardias parisinas no dejaron tocado a Prieto, quien se mantuvo fiel a su estilo personal y temático. En cambio, su nuevo periodo en Italia y Grecia, durante cinco años, serán determinantes en su vida personal y en su obra.

Pero centrémonos en el tema que nos ocupa. En Roma se encontró, entre otros becarios, con el pintor Eduardo Chicharro Briones, al que llamaban *Chebé*, quien habría de acompañarle en esta aventura fotográfica.

Rebeldía juvenil, libertad para mostrar su sexualidad, y el contexto entreguerras, muy fructífero en lo artístico, fueron elementos catalizadores la serie de imágenes de marcado carácter surrealista realizada por ambos artistas. Esto, a pesar del rechazo público que Gregorio mostró hacia este movimiento de vanguardia, aunque sí abrazado por *Chebé*, que viajó a París para conocer de primera mano lo que allí se hacía.

Como ya mencionamos, el valdepeñero se encargó de planificar las instantáneas y sugerir los lugares, mientras que Chicharro disfrutó investigando la técnica y recursos de esta disciplina, aprovechando la libertad y la confianza que en este sentido Prieto dejó a sus compañeros de disciplina.

A pesar de las declaraciones de *Chebé* que abrían este capítulo, las fotografías exhalan homoerotismo (Fig. 6), amén del mencionado narcisismo de Gregorio.

Éste asumió, en estos retratos y representaciones, roles masculinos como el marinero, el leñador o el cazador, mostrando siempre su cuerpo semidesnudo. Pero también incorporó las principales obsesiones e inquietudes estéticas que exploró en esa vibrante época italiana como fue el uso de la escultura clásica (Fig. 7) y de los maniquíes.

Las imágenes de esta colección romana nos ponen ante una serie de plena vanguardia, de gran originalidad, trasgresora y de una modernidad parangonable con lo que se realizaba en el resto de Europa. Su contenido erótico e iconográfico junto a su investigación formal resultaban provocadoras hasta el punto de que fueron dadas a conocer sólo décadas después.

2.2 Rugby, Gavilanes y Favio Barraclough

"Yo no sabía que era narcisista, pero ahora resulta que lo soy"

Un salto temporal de 15 años nos sitúa geográficamente en Londres. Gregorio Prieto lleva viviendo entre la capital inglesa y las universitarias Oxford y Cambridge desde 1937 cuando le sorprendió la Guerra Civil en París. Marcha de forma transitoria a Londres, donde Prieto vivió un tiempo atrás, sin sospechar que ese refugio temporal se convertiría en un exilio de más de once años. Su temor a represalias por su homosexualidad, como había sufrido su amigo Federico García Lorca, le anima a establecerse en la capital del Reino Unido.

Durante meses, una pobreza extrema y el escaso conocimiento del idioma dificulta tanto a su trabajo como su adaptación al duro clima y ambiente social británico.

A pesar de las duras condiciones y que la guerra mundial está afectando ya seriamente a Gran Bretaña, Prieto emprende una actividad frenética en Reino Unido. Comenzando por el dibujo, que encuentra en este país el periodo de esplendor del artista, con sus cuadernos sobre la vida estudiantil de Oxford y Cambridge (PRIETO, 1938), la ilustración y publicación de libros con dibujos propios (PRIETO, 1936) o la revelación de las pinturas y dibujos realizados por Lorca y conservados por el valdepeñero (PRIETO, 1939), entre otras publicaciones, hasta llegar a los retratos realizados con gran éxito de fama y económico a la alta sociedad londinense (Lord Berners, Winston Churchill…).

Prieto había abandonado todo contacto artístico con la fotografía una vez finalizado su pensionado en la Academia de España en Roma a finales de 1933 y había dejado atrás su amistad y proyectos con Eduardo Chicharro.

Pero un encuentro fortuito en 1943 en una galería londinense con un joven que admiraba la obra del propio Gregorio pondrá fin a esta sequía creativa en la disciplina protagonista de este artículo. El joven en cuestión era el escultor hispano inglés Fabio Barraclough.

El manchego ya había cumplido cincuenta años y sus deseos de regresar a España empezaban a ser muy intensos. Es en estos últimos años de la década de los cuarenta, cuando Prieto empieza a realizar viajes breves y a tantear a todos sus contactos para preparar su posible regreso. Era un paso delicado y los movimientos fueron realizados con calma y precaución. Pero mientras, su labor artística seguía incansable. El encuentro con el joven escultor reavivó las necesidades narcisistas y creativas de Prieto hacía la fotografía.

Fabio Barraclough acababa de dejar el ejército y tras su matrimonio, se había trasladado por trabajo a Rugby, ciudad al norte de Londres. La admiración hacia Prieto y sus propias necesidades creativas le empujaron a invitar al valdepeñero a su casa para que pudiera disfrutar de un ambiente más familiar y unos alrededores en plena naturaleza.

Nos situamos hacia 1947-1948 cuando estos dos peculiares amigos encuentran la complicidad necesaria para iniciar una serie fotográfica. En este punto, nos parece adecuado transcribir los detalles de las cámaras utilizadas por Fabio Barraclough en esos años y que Almudena Cruz (YABAR y BONET) describe de esta manera:

> (…) al salir de la Royal Navy se compró una sencilla cámara de fuelle, pero pronto consiguió una Agfa Isolette. Más tarde comenzó a hacer sus propias amplia-



8. S/T, ca. 1947. Museo Gregorio Prieto, n.º inv. F121

ciones y compró una *single-lens* réflex, probablemente una de las Exakta que fabricaban en Alemania Oriental. Cuando el trabajo con Prieto adquirió más envergadura, se hizo con una *twin-lens* Rolleiflex 4 x 4, y también adquirió una Rolleicord 6 x 6 —una Meopta fabricada en Checoslovaquia— pero la ampliadora que tenía entonces no admitía ese tamaño de negativo, así que tenía que hacer uso del *dark-room* del Rugby School donde trabajaba. Siempre anheló una mítica Leica, pero nunca tuvo una (pp. 90).

Estas referencias son pertinentes no sólo porque este artículo forma parte de unas actas sobre fotografía, sino también por la ya mencionada actitud del pintor manchego de no sostener entres sus manos ningún artilugio que no fueran pinceles.

Además, se evidencia una necesidad de encontrar otro cómplice en la preparación y creación de las fotografías.

Esta nueva etapa vuelve a tener como impulso —y pulsión onírica— el surrealismo, al que Gregorio siempre encontraba ocasión de criticar, de negar incluso de su valor, pero que en realidad estaba sustentado en una aversión personal hacia Salvador Dalí.

La buhardilla de la casa familiar de Barraclough y la variedad de objetos y utensilios allí guardados sirvieron, descontextualizados, como elementos espectrales. No dejaba de ser una prolongación de lo realizado en la Real Academia de España en Roma cuando Gregorio y *Chebé* rebuscaron y reutilizaron todo tipo de objetos y estatuas que sembraban las distintas estancias de la institución.

Pero dos elementos si son notorios en una primera visión de esta nueva serie de reproducciones. Primero, la luz. Alejado del sol romano los dos amigos buscaron composiciones en la que el uso dramático de la luz fuera la auténtica protagonista. Elemento este que nos lleva al segundo punto: el manchego, recién entrado en la

cincuentena, ya no estaba tan a gusto con su físico. Renuncia por primera vez a su innato narcisismo desviando la atención de las fotografías a otros elementos y a la propia técnica. En ello ayudó mucho los conocimientos adquiridos en la armada de Fabio que incitó a Gregorio a investigar efectos lumínicos jugando con varias posturas y luego superponiéndolas y duplicándolas. Manos, flores, objetos diversos… encuadres y reencuadres posteriores, que llegan incluso a ocultar el rostro y cuerpo del pintor, como en algunas instantáneas inspiradas por los amantes de Magritte (Fig. 8).

Esta expresividad de los juegos lumínicos buscando efectos dramáticos, lejos de las sugerentes y sexuales poses romanas, transita por caminos más cercanos a Man Ray, como son las imágenes sobrepuestas sobre el torso desnudo de Prieto, quedando cubierto así por falsos tatuajes a base de figuras angélicas (Fig. 9). Los símbolos religiosos, los molinos, cristos y la naturaleza van tomando protagonismo. Si bien parecieran fotos alejadas de los gustos del manchego no podemos olvidar que su peculiar religiosidad o mejor, su excéntrica espiritualidad, se concretaba en su veneración, por poner solo unos ejemplos, en la Virgen de la Consolación de Valdepeñas o en los arcángeles san Rafael y San Miguel.



9. S/T., ca. 1947. Museo Gregorio Prieto, Museo Gregorio Prieto, n.º inv. F134

Aparte de los motivos citados, Gregorio protagoniza —puntualmente— algunas instantáneas al aparecer desnudo, en varias poses a la orilla de un riachuelo cubierto solamente con hojas o ligeramente sumergido.

Una pequeña parte este nuevo impulso artístico había tenido lugar en el verano de 1952 en el pueblo de Gavilanes, en la Sierra de Gredos, donde Fabio solía veranear con su familia. Sin embargo, este trabajo fotográfico había empezado a ser discontinuo y a perder protagonismo.

El ansiado regreso a España de Gregorio se había concretado, instalándose en Madrid definitivamente a mediados de 1950.



10. *Homenaje a Eduardo Chicharro*, 1975. Museo Gregorio Prieto, n.º inv. C622

Disfruta de un éxito enorme: decenas de exposiciones en varios puntos de la geografía española, nuevas publicaciones y cuadernos de dibujos, los mencionados molinos y una intensa vida social y abrumadora presencia mediática.

Aun así, ambos artistas trataron durante años de buscar una publicación adecuada a todo este trabajo como, por ejemplo, una "fotobiografía". Proyectos todos que no llegaron a concretarse.

Eso sí, parte del espíritu transgresor y surrealista de la serie de estampas junto a Fabio, fue derivado por el manchego a las publicaciones de cuadernos con dibujos de carácter postista realizadas en los años cincuenta bajo el título de *Macho-machungo* o el *Niño-mosca*, entre otras.

En marzo de 1978, se celebró en Madrid una magna *Exposición Antológica* en la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. No solo incluía por primera vez obra de todos sus periodos artísticos de Gregorio Prieto; por fin, aunque de forma individual, se expusieron una parte representativa de las fotografías artísticas realizadas junto a Eduardo Chicharro y Fabio Barraclough.

2.3 Collages y popares. Memoria artística

"Lo que me interesa es la Obra que existe en sí,
mirada sola y exclusivamente en su gran calidad artística
con sentido de eternidad
y que quede en los grandes museos para regocijo de inteligentes
en su pura y trascendental creación artística o literaria.
Y todos esos datos de curiosidad banal no cuentan"

El afán de acumulación de Gregorio Prieto se tornó en inspiración artística a su regreso a España. Como comentábamos más arriba, iban pasando los años y las fotografías trasgresoras realizadas junto a *Chebé* y Barraclough no encontraban la forma de ser visibles, a pesar de las intenciones de los implicados. Mientras, Gregorio, fue realizando acopio tanto del material romano como de los positivados que le iba enviando Fabio.

Esta labor de documentación, que también quedó reflejada en sus voluminosos diarios convertidos en collages en miniatura, conformó un fantástico álbum fotográfico que tuvo su puesta de largo en la Galería Edurne en 1965. En esta exposición Gregorio, ya entrado en la setentena, presentó una serie de collages de gran tamaño, abigarrados y excesivos, algunos de los cuales bautizó, provocadoramente como *popares*, respuesta castiza al arte pop norteamericano (Fig. 10).

No se conformó con esto. También añadió a lo largo de una década obras que consistían en ampliaciones fotográficas de gran tamaño sobre lienzo retocadas e individualizadas al óleo, collages fotográficos donde se reconciliaban sus amadas estatuas grecolatinas con la duquesa de Alba, sus arcángeles, medallas, recortes de actrices famosas y un largo etcétera de elementos dispares en tiempo y temática. Un repertorio enciclopédico compuesto de formas clásicas, religiosas, elementos postistas y todo ello con cierta idea de eternidad, a veces lindando contradictoriamente con lo meramente famoso y efímero.

3. Los libros. El archivo recurrente

"He procurado mantener en mi interpretación del Quijote
lo que podríamos llamar la patología de Cervantes,
que es la transición de la normalidad a la anormalidad.
El mío es un quijote "popartista"," hippy", lunático [...]"[2]

Dábamos cifras al inicio de estas páginas sobre diapositivas, negativos, fotolitos y matrices fotográficas conservadas en los almacenes del Museo Gregorio Prieto. A modo de conclusión, queríamos describir brevemente la intensa labor bibliográfica y bibliófila de Prieto si bien ha sido ya referenciada en varios puntos de este artículo.

Parte de este fondo visual documental fue el empleado por el artista para las distintas publicaciones, ya fuera en prensa, revistas especializadas o en libros propios y ajenos, donde aportaba, además de los dibujos o ilustraciones pertinentes, parte de estas fotografías fruto de su imparable coleccionismo.

Entre su correspondencia conservada, abundante como ya hemos señalado, es frecuente el intercambio de clichés, de negativos, de fotos en blanco y negro y de

2 Archivo Fundación Gregorio Prieto. Caja 26, carpeta 14: *Notas para el libro "El Quijote"*, entre 1960 y 1970.

decenas de indicaciones, junto a las pruebas de imprenta, con las editoriales con las que trabajó en sus últimos treinta años.

Como describíamos en el apartado anterior, Gregorio Prieto reelaboró su obra y su propio retrato a través de collages y *popares* en los que reutilizó gran parte de su fondo fotográfico. Pero también lo aprovechó para sus diarios que se inician en 1916 alcanzando —con algunas lagunas— hasta el año 1986.

Los diarios de sus dos últimas décadas, algunos de ellos álbumes de gran tamaño y varios kilos de peso, son auténticos collages: junto a sus anotaciones personales, podemos ver recortes de prensa o revistas, cartas pegadas (incluido el sobre), fotografías o fotocopias de las mismas, subrayando alguna idea o algún proyecto, tanto los ya realizados como los inacabados o no iniciados —pero sí ideados— como por ejemplo los libros *Yo en París*, *Convertido en estatua*, *Los poetas y yo* o *Famosos del mundo*.

Y de la misma manera, seguimos en los mencionados *diarios-collages* el rastro a través de referencias dispersas de proyectos relacionados con las fotografías: leemos los propósitos sobre el libro planeado junto a *Chebé*, una especie de biografía poética fotográfica con las creaciones realizadas en Roma; pero también uno de similar concepto que hubiera de hacer junto a Fabio Barraclough con las instantáneas realizadas entre ambos. Todos ellos imaginados satisfaciendo el narcisismo del de Valdepeñas, tal como se puede apreciar en los posibles títulos que se fueron considerando a lo largo de los años: *Arcángel Ego*, *Molino de Oro*, *Vida y milagros de Gregorio Prieto*, reemplazado en la mente infatigable y el deseo de eternidad del artista manchego por *Vida, andanzas, misterios, milagros, muertes y resurrecciones de Gregorio Prieto*.

Bibliografía

Chicharro, E. (1974). *Musical celestial y otros poemas*. Madrid: Seminarios y ediciones.

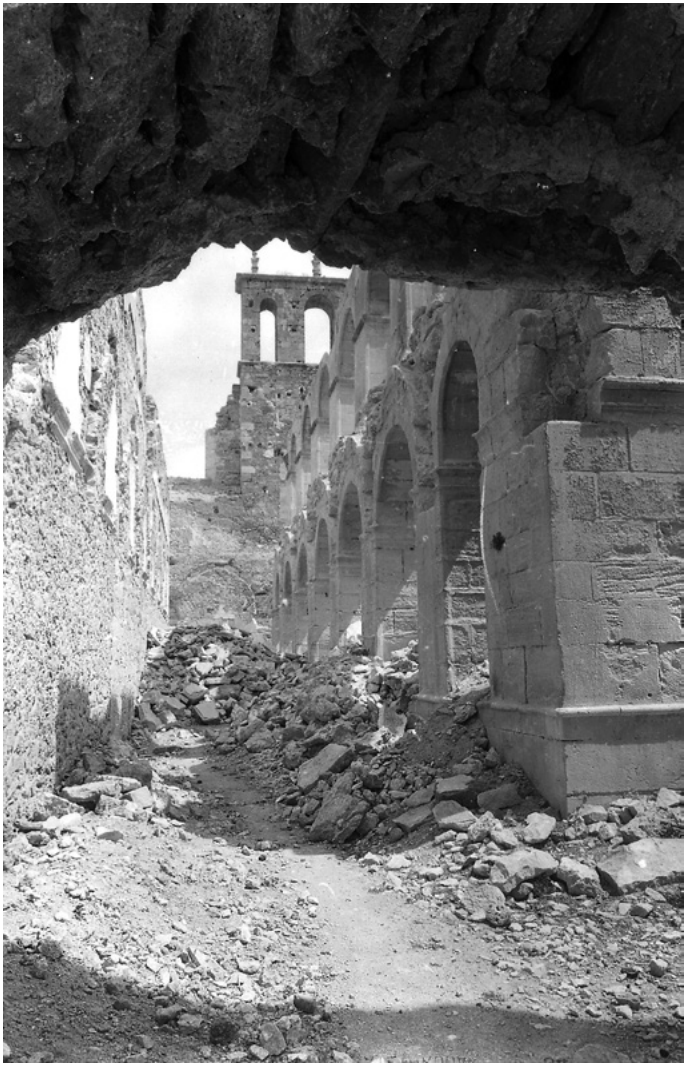
Corredor Matheos, J. (1997). *Gregorio Prieto*. Madrid: Fundación Gregorio Prieto.

Cruz Yábar, A. y Bonet, J. M. *Gregorio Prieto y la fotografía*. 2014.

García-Luengo, J. (2016). *Gregorio Prieto, vida y obra (1897-1992)*. Fundación Gregorio Prieto.

Prieto, G. (1936). *A English Garden, seven drawings by Gregorio Prieto and a poem by Ramón Pérez de Yala.* Londres: Thomas Harris.

(1938). *Students. Oxford&Cambridge. Twenty Drawings by Gregorio Prieto.* Londres: The Dolphin Bookshop Editions.
(1939). *García Lorca as a painter*. Londres: The De La More Press.
(1949). *Poesía en línea, con prólogo de Vicente Aleixandre. Adonais, LIII.* Madrid: Ediciones Rialp.
(1962). *El libro de Gregorio Prieto*. Madrid: Ed. Escelicer.
(1969). *Lorca en color.* Madrid: Editora Nacional.
(1974). *Molinos.* Madrid: Editora Nacional.
(1972). *Lorca y su mundo angélico.* Madrid: Organización Sala Editorial.
(1977). *Federico García Lorca y la generación del 27.* Madrid: Biblioteca Nueva.
(1981). *Cernuda en línea.* Madrid: Biblioteca Nueva.
(1985). *Verso en línea.* Valdepeñas: Excmo. Ayuntamiento de Valdepeñas.
Milton, J. (1971). *El paraíso perdido. Prólogo de V. Aleixandre, antología y 16 dibujos de Gregorio Prieto.* Madrid: Editora de Arte y bibliofilia.
Muñoz, O. (coord.) (2018). *Gregorio Prieto y sus libros*. Madrid: Fundación Gregorio Prieto.
Reyero, C. (1994). *La recepción de la vanguardia en los pintores españoles pensionados en Roma o como iniciarse en el desorden a través de la vuelta al orden*. Madrid: Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del arte de la Universidad Autónoma de Madrid.
Salazar, M. J. (coord.) (1997). *Gregorio Prieto en las vanguardias*. Toledo: Junta de Castilla-La Mancha.
Treviño, C. (2016). *Las fuentes grecolatinas en la iconografía homoerótica de la obra de Gregorio Prieto (1927-1937)*. Madrid: Universidad Complutense.
VV. AA. *(1978). Gregorio Prieto. Exposición Antológica*. Madrid: Dirección Gral. Del Patrimonio Artístico, Archivos y museos.
VV. AA. (1997a). *Gregorio Prieto y sus amigos poetas.* Madrid: Biblioteca Nacional.
VV. AA. (1997b). *Dos poetas y un pintor.* Madrid: Fundación Gregorio Prieto.
VV. AA. (2001). *Gregorio Prieto. Rafael Alberti.* Valdepeñas: Fundación Gregorio Prieto, Fundación Rafael Alberti.



MUSEO, ARCHIVO Y CENTRO DE LA FOTOGRAFÍA: LOS AVATARES DEL FONDO TOMÁS CAMARILLO

Víctor Iniesta Sepúlveda

Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

Tomás Camarillo fue un fotógrafo *amateur* que reunió una extraordinaria colección de fotografías para documentar el patrimonio cultural de la provincia de Guadalajara. Consciente de su valía, legó a la Diputación Provincial todo su acervo después de su muerte. Desde entonces, los materiales han sido conservados, expuestos y divulgados de diferentes maneras. Este trabajo analiza las sucesivas formas de organización del fondo fotográfico, así como las distintas estrategias para dotar de sentido a las imágenes, desde su gestación hasta la actualidad.

Palabras clave: Tomás Camarillo, patrimonio fotográfico, Guadalajara (España), museos fotográficos, archivos fotográficos.

Abstract

Tomás Camarillo was an amateur photographer who gathered an extraordinary collection of photographs to record the cultural heritage of the province of Guadalajara. Aware of its worth, he donated his materials to the Provincial Council after his death. Since then, the pictures have been preserved, exhibited, and disseminated in different ways. This work analyses the successive ways of organization of the photographic collection, as well as the different strategies to give meaning to the images, from its creation to the present.

Keywords: Tomás Camarillo, photographic heritage, Guadalajara (Spain), museums of photography, photographic archive.

Introducción[1]

Coleccionar el mundo a través de la fotografía ha sido, a lo largo de su historia, un anhelo tanto para particulares apasionados como para las instituciones (SOHIER et al., 2017). Estimada por su valor documental y sus cualidades estéticas, a los pocos años de su invención, a mediados del siglo XIX, museos como el Victoria and Albert de Londres, entonces llamado South Kensington, sumaron fotografías a sus fondos (HAWORTH-BOOTH y McCAULEY, 1998). Enseguida, colecciones privadas, bibliotecas, archivos y Administraciones públicas las valoraron como documentos muy preciados. Más aún, la especificidad de estos objetos conllevó la fundación de centros *ad hoc*, como el Musée de l'Elysée, en Laussana, Suiza (LACOSTE, CORSINI y LUGON, 2015) o Les Archives de la Planète, en París (PERLÈS, 2019).

Así, desde principios del siglo XX, las entidades dedicadas a la conservación y exhibición de los ejemplares recibieron nombres diferentes: museo, archivo o colección iconográfica. También hay que considerar alternativas efímeras como las exposiciones temporales, que indudablemente ayudaron a alcanzar esa visibilidad, y abrieron paso a su consolidación en instituciones. Hoy en día, afortunadamente, existen más centros dedicados exprofeso al medio fotográfico. En este trabajo se revisarán algunas de estas alternativas de gestión a través del análisis concreto de la historia del fondo de Tomás Camarillo.

Conformado en Guadalajara entre 1923 y 1948, en origen se trataba de una colección particular concebida como un proyecto personal. En segunda instancia, asumió una vocación pública, pues fue difundida en exposiciones temporales y publicaciones. Más aún, el propio autor había decidido que, después de su muerte, se transmitiera ese legado a la Diputación Provincial de Guadalajara. Fue así como, con parte de las copias, se creó un museo fotográfico, mientras que los negativos y demás materiales engrosaron el archivo de la institución. En la actualidad, el fondo se encuentra en el Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara.

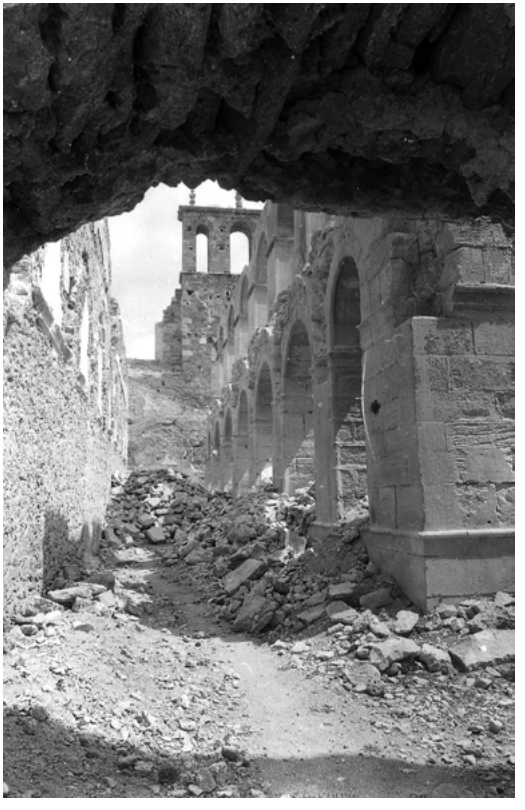
1 Esta propuesta se ha llevado a cabo gracias a un contrato predoctoral para la formación de personal investigador en el marco del Plan Propio de I+D+i de la Universidad de Castilla-La Mancha, susceptible de cofinanciación por el Fondo Social Europeo. También forma parte del proyecto de investigación científica "Patrimonio fotográfico de Castilla-La Mancha", SBPLY/19/180501/000253, cofinanciado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y por la Unión Europea a través del Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

1. El fotógrafo

En primer lugar, conviene realizar una aproximación sucinta a la producción de este *amateur*, a las vicisitudes de su colección y a los usos de sus clichés, con el fin de comprender la posteriores estrategias de gestión de estos artefactos. Tomás Camarillo Hierro (1879-1954), natural de Guadalajara, produjo fotografías y películas durante la primera mitad del siglo XX para reivindicar los atractivos culturales de su tierra. Había crecido en una familia humilde y su difícil situación económica le forzó a trabajar desde pequeño en Madrid, en condiciones muy precarias. De vuelta a su ciudad, ejerció diferentes profesiones, hasta que consiguió el dinero suficiente para regentar un establecimiento comercial, con el que alcanzó una posición acomodada (RUIZ ROJO y AGUILAR SERRANO, 2001). En su negocio, entre otros artículos, vendía material fotográfico y cinematográfico para aficionados, en una época en la que la distribución de estos productos se generalizaba en las ciudades españolas (CARRERO DE DIOS, 2001: 84). El manejo cotidiano de aquellas novedades y las estrategias diseñadas para su promoción hicieron que, de manera autodidacta, se familiarizara estos aparatos. Entre las fotografías más tempranas, datadas en los años veinte, hay instantáneas de las audiciones de radio que realizaba por los pueblos de la provincia para promocionar la venta de receptores radiofónicos; así como películas, que fueron proyectadas en los cines de la capital alcarreña para publicitar cámaras, cintas y proyectores (RUIZ ROJO, 2009).

Ese recorrido por los pueblos, iniciado en principio con una intención comercial, hizo que el aficionado quedara fascinado por monumentos, obras de arte y paisajes prácticamente desconocidos. Decidió documentarlos de manera exhaustiva, con el propósito de divulgar los bienes patrimoniales de un territorio que, aunque cerca de Madrid, presentaba un empobrecimiento notable y una profunda crisis demográfica (CALERO DELSO e HIGUERA BARCO, 2008: 167-169). Como aseguró en una entrevista (ANTÓN AUÑÓN, 6 de febrero de 1943) y en sus memorias (CAMARILLO HIERRO, 1950: 157), unas burlas escuchadas en Madrid sobre la provincia y sus habitantes hicieron que, por iniciativa propia, fotografiara aquellos lugares a lo largo de más de dieciséis años, en su tiempo libre durante los fines de semana.

Además, ese empeño personal estuvo animado por la influencia de su amigo, Francisco Layna Serrano. Este joven historiador asumió un intenso compromiso intelectual para con su provincia a raíz del expolio del monasterio de Santa María de Óvila (Fig. 1) por el magnate William Randolph Hearst (MERINO DE CÁCERES



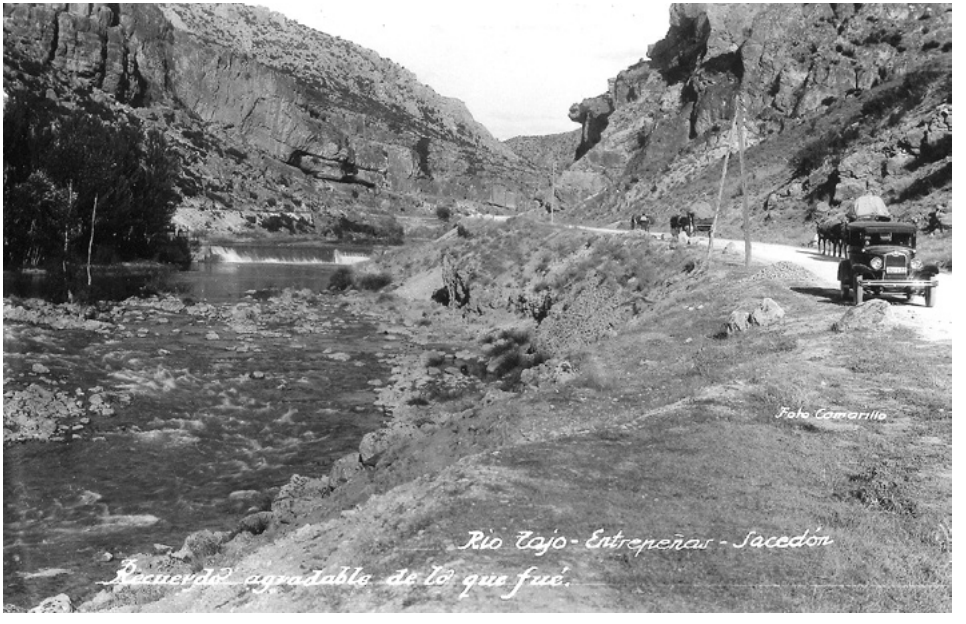
1. *Ruinas del monasterio de Santa María de Óvila*, Trillo. Fondo Fotográfico Tomás Camarillo. Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara. Diputación Provincial

y MARTÍNEZ RUIZ, 2012). Otorrinolaringólogo de profesión y residente en Madrid, Layna presenció con resignación la ineficacia de las instituciones ante la desaparición del edificio y, para constatar aquel desmán, escribió una monografía sobre el monumento (LAYNA SERRANO, 1932).

Camarillo asumió esa misma sensibilidad por el cuidado del patrimonio, y en este sentido, su colección adquiere más prestancia si se tiene en cuenta que las iniciativas públicas de inventariado de los bienes histórico-artísticos habían quedado inconclusas y, en consecuencia, resultaron ineficaces como instrumentos de conservación preventiva. El Catálogo Monumental de España había sido encomendado por la Administración del Estado a diferentes autores, a quienes les correspondía elaborar el volumen de cada provincia. La de Guadalajara fue encargada en 1902 a Juan Catalina García López, que después de sucesivas prórrogas entregó un manuscrito que carecía de documentación gráfica[2]. Al parecer, el autor había sido relegado de esa obligación por el Ministerio, y la comisión responsable prefirió no evaluar el trabajo, puesto que el mismo comisionado formaba parte de ella (LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, 2010: 22-23).

De este modo, la empresa particular de Camarillo finalmente satisfizo una necesidad que debería haber sido cubierta por el trabajo de un historiador de reconocido prestigio y que, frustrada e inconclusa, tampoco fue resuelta por las instituciones responsables (INIESTA SEPÚLVEDA, 2021a). Ante esa falta, la excepcionalidad y la rigurosidad del repertorio visual aportado por el *amateur* fueron apreciadas por varios investigadores. Consciente de su vulnerabilidad, también prestó atención a manifestaciones inma-

2 La normativa establecía que el texto debería ir acompañado de "planos, dibujos y fotografías de los [monumentos] que por su novedad o importancia lo requieran". Real Decreto de 14 de febrero de 1902, *Gaceta de Madrid*, n.º 49, 18 de febrero de 1902, p. 734.



2. *Río Tajo, Entrepeñas, Sacedón. Recuerdo agradable de lo que fue*. Fondo Fotográfico Tomás Camarillo. Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara. Diputación Provincial

teriales, como las fiestas populares o la indumentaria regional, que igualmente parecían amenazadas por una homogeneización de las costumbres. Sus fotografías recogían estos bienes en riesgo de desaparición para que, al menos, permaneciera un registro visual (MARTÍNEZ, 2008: 62-63).

Lo mismo sucedió con las transformaciones del paisaje natural. El desfiladero de Entrepeñas, por ejemplo, quedó sumergido bajo las aguas del embalse construido a comienzos de los cincuenta. Como las demás estructuras hidráulicas de la cabecera del Tajo, fue erigida para producir energía eléctrica y satisfacer la demanda de agua en el centro peninsular. Sabedor de las repercusiones que la estructura tendría en el paraje y los pueblos colindantes, Camarillo subrayó en sus antiguas fotografías esa pérdida. En el mismo negativo (Fig. 2), añadió a la primera denominación, meramente descriptiva (*Río Tajo, Entrepeñas, Sacedón*), un elocuente subtítulo (*Recuerdo agradable de lo que fue*).

2. De la exposición temporal al museo fotográfico[3]

En los años treinta, el cronista oficial de la provincia, Francisco Layna Serrano, que también hacía fotos para sus estudios históricos, ya supo apreciar el valor de la colección reunida por su amigo Tomás Camarillo. Paralelamente, reivindicó la necesidad de un museo que atesorara los restos arqueológicos y artísticos en riesgo de deterioro o expolio (LAYNA SERRANO, 17 de diciembre de 1933). Terminada la Guerra Civil, presentó una memoria al Patronato para el Fomento de Museos, Bibliotecas y Archivos, instituido por el bando sublevado, para formar el Museo Provincial. Entre las proposiciones, planeaba que hubiera una sala con fotografías de su colega que reprodujeran, sobre todo, edificios y obras de arte desaparecidos[4]. En efecto, el mismo fotógrafo, que fue propuesto como integrante del Patronato, ofreció depositar su colección, como consta en las actas del organismo, aunque después no se llevara a cabo[5].

Terminada la colección a principios de 1943, las copias, convenientemente enmarcadas, llenaban las paredes de su domicilio, en el número 9 de la calle de Luis de Lucena. El autor, orgulloso del resultado obtenido, editó una serie de tarjetas postales de su particular "exposición fotográfica regional" (Fig. 3), y ofreció una entrevista en el semanario provincial para invitar a sus conciudadanos a visitarla (ANTÓN AUÑÓN, 6 de febrero de 1943).

Por su parte, el cronista aprovechó esa promoción para organizar una exposición en Madrid que permitiera que un público más amplio reconociera su valor. Layna resolvió eficazmente las gestiones previas ayudado por sus contactos en la ciudad, y también consiguió la ayuda de la Diputación. La muestra se desarrolló en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, del 2 al 20 de junio de 1944, y obtuvo el reconocimiento


EN EL CIRCULO DE BELLAS ARTES

Interesante Exposición fotográfica de la provincia de Guadalajara

La inauguró hoy el ministro de EDUCACION NACIONAL

3. *Guadalajara. Casa Camarillo. Exposición fotográfica regional*. Tarjeta postal. 1944. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. Universidad de Castilla-La Mancha

3 Parte de los resultados contenidos en este epígrafe fueron avanzados en Iniesta Sepúlveda, 2021.

4 Archivo Histórico Provincial de Guadalajara (AHPGU), *Patronato Provincial para el Fomento de Archivos, Bibliotecas y Museos Arqueológicos*, CM-2. Memoria que al Patronato para el Fomento de Museos, Bibliotecas y Archivos de Guadalajara presenta el vocal del mismo Patronato y Cronista de la provincia Francisco Layna Serrano, referente a los futuros Museo y Archivo Histórico provincial. Madrid, 16 de noviembre de 1939, p. 5.

5 AHPGU, *Patronato Provincial para el Fomento de Archivos, Bibliotecas y Museos Arqueológico*s, CM-2. Acta 5 diciembre de 1939.

del público y la crítica. Las principales cabeceras hicieron una reseña de la exposición y las autoridades nacionales aplaudieron el esfuerzo realizado (Fig. 4). En octubre del mismo año la exposición se pudo ver en el Instituto Brianda de Mendoza de la capital alcarreña, durante tres días, con motivo de las fiestas patronales. Pero los guadalajareños apenas apreciaron y reconocieron el mérito del proyecto, al contrario de lo que había sucedido unos meses antes en Madrid (LAYNA SERRANO, 28 de octubre de 1967).



4. Crónica de la inauguración de la exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. *Informaciones* (2 de junio de 1944). Biblioteca Nacional de España

Pese a la indiferencia de sus conciudadanos, el historiador y el fotógrafo persistieron en sus inquietudes. Tras considerar la buena acogida en Madrid, dedicaron sus esfuerzos a publicar una suerte de catálogo de la exposición o álbum fotográfico para que el trabajo realizado no quedara reducido a una experiencia efímera (LAYNA SERRANO, 17 de abril de 1945). La elaboración atravesó dificultades y sufrió atrasos por la carestía de materiales en la imprenta, pero finalmente salió a la luz, con el título *La provincia de Guadalajara. Descripción fotográfica de sus comarcas* (LAYNA SERRANO, 1948).

Entre tanto, la colección había regresado al domicilio de su artífice, entonces ya conocido como Museo Camarillo. En 1949, apareció en la prensa local un artículo firmado por una persona que, desconocedora de los atractivos de la ciudad, preguntaba a los oriundos qué visitar. Lamentaba que no le hubieran indicado este museo de fotografías, "verdadera joya artística bien digna y merecedora de admirarse". A su juicio, la contemplación de las imágenes resultaría un estímulo para acudir a los sitios representados. Llama la atención que, antes que a los turistas nacionales y extranjeros, se recomendara encarecidamente a los propios alcarreños que lo visitaran, con el fin último de que admiraran su tierra y se enorgullecieran de ella.

(VICENTE ARGÜELLES, 20 de agosto de 1949). En este sentido, el propio fotógrafo hacía un llamamiento parecido en una guía de viajes, donde invitaba al turista a visitar el museo (CAMARILLO HIERRO, 1952: 15).

Con todo, el autor manifestó en varias ocasiones su intención de ceder desinteresadamente las instantáneas para que pudieran ser admiradas en un lugar apropiado. En 1951, Layna propuso el aprovechamiento de la capilla de Luis de Lucena como sala de exposición permanente. Estimaba que el espacio reunía las condiciones mínimas y que el proyecto resultaba sencillo y factible. Preveía que podrían colgarse unas 200 fotografías, y más de 400 en la estancia superior que, pese a la escasa altura, tenía una buena iluminación (LAYNA SERRANO, 13 de octubre de 1951).

Pero Camarillo le respondió por carta para explicarle con franqueza su desacuerdo con aquel plan. Entre otras razones, argüía que la subida a la planta superior no presentaba una buena accesibilidad y que habría que contar con una persona que abriera el edificio. Él consideraba que la Diputación era el lugar idóneo, como ya había sugerido anteriormente (VICENTE ARGÜELLES, 20 de agosto de 1949). El ala izquierda de la planta baja había quedado despejada después del traslado de la Audiencia, y el cambio de los servicios del ala derecha a un nuevo edificio parecía una tarea sencilla. De tal manera, la disponibilidad de más estancias permitiría no solo exponer las fotografías, sino también las obras de arte dispersas en otros edificios, para conformar de paso el anhelado Museo Provincial. Layna, convencido, le dio la razón[6].

De ese modo, fallecido el fotógrafo en 1954, la viuda Soledad Pérez donó a la Diputación todos los materiales de su marido: negativos, copias, películas, cámara y equipamiento[7]. Un año después, se anunció en la prensa que en octubre se instalaría la exposición con carácter permanente en el palacio provincial (MONJE CIRUELO, 2 de abril de 1955). Sobrepasada esa fecha, consta que en diciembre varias salas de la planta baja habían sido "acondicionadas magníficamente sin regateo en los gastos" (LAYNA SERRANO, 31 de diciembre de 1955). Cumplido el segundo aniversario de la muerte, la inauguración, así como el tardío homenaje al fotógra-

6 Biblioteca de Investigadores de la Provincia de Guadalajara, *Archivo Layna Serrano*, Tomás Camarillo Hierro, Carta a Francisco Layna Serrano, 25 de diciembre de 1951, sig. 05.06.39.

7 Archivo de la Diputación Provincial de Guadalajara, Acta de entrega de cuanto constituye el Museo Fotográfico Provincial "Tomás Camarillo", Caja 2520.6.

fo parecían más cercanos. En palabras del apasionado historiador, el museo sería "muy lucido, permanente y fructífero" (LAYNA SERRANO, 26 de mayo de 1956). Por fin, la apertura tuvo lugar el viernes 8 de junio de 1956, con un acto discreto, en consonancia con la personalidad del finado (LAYNA SERRANO, 23 de junio de 1956).

Las estancias albergaban nada menos que 623 fotografías, ordenadas alfabéticamente por partidos judiciales y localidades. Este criterio replicaba, por tanto, la distribución de la exposición de Madrid y el índice del álbum fotográfico (*Catálogo del Museo Fotográfico Provincial "Tomás Camarillo"*, 1956). Las fotografías habían sido instaladas "dignamente, con amplitud y sobria elegancia". Pero además de las copias expuestas, el legado estaba conformado por más de 800 ampliaciones, casi 2000 instantáneas en formato menor, además de un número poco menor de negativos (LAYNA SERRANO, 23 de junio de 1956).

En la ceremonia de apertura, se insistió en su potencial como recurso turístico, que repercutiría en la prosperidad económica de la región. La estrategia preveía que la contemplación de las imágenes fuera un acicate para realizar excursiones a diferentes puntos de interés. Para canalizar esas salidas, convenía consolidar un punto de partida que proporcionara una visión panorámica de los atractivos diseminados por las comarcas. Considerado "un elemento propagandístico de primerísima calidad y de eficacia segura" del que carecían en otras provincias (LAYNA SERRANO, 30 de junio de 1956), el cronista propuso rentabilizar la instalación como centro de operaciones de la Comisión Provincial del Turismo, así como buscar fórmulas para conseguir que fuera una parada obligatoria en la ciudad. Además, insistió en hacer carteles, publicitarlo en la radio y la prensa e imprimir hojas para repartir en lugares estratégicos.

En definitiva, reclamaba que, después del esfuerzo realizado, el museo debía "mantenerse como un organismo activo", para lo cual era esencial el compromiso de las corporaciones y organismos implicados. Lamentablemente, apenas se tuvieron en cuenta sus recomendaciones. Solo constan algunas promociones aisladas que no parecen formar parte de una estrategia planificada. Por ejemplo, en 1958, en el programa "Viaje al país del sol" de Radio Andorra, fue citado el Museo Fotográfico como "verdadero joyel del arte y del paisaje" entre los principales hitos de la ciudad (GARCÍA PERDICES, 8 de marzo de 1958). En cuanto a la inclusión en los itinerarios turísticos, también fue referenciado en folletos y guías (BELA DURÁN, 1962: 9-10).

Pese a las propuestas iniciales, el museo "languidecía poco a poco" y "siempre estaba cerrado". En diciembre de 1966, diez años después de su apertura, se retiraron las ampliaciones para instalar la exposición del I Concurso Internacional de Fotografía. La Diputación dio permiso para instalarla a la Agrupación Fotográfica de Guadalajara, que se comprometió a reponer las instantáneas de Camarillo al cabo de un mes. Sin embargo, para entonces la institución ya había decidido reestructurar ese espacio para dedicarlo a oficinas y las fotografías fueron colocadas en grandes álbumes, para disgusto de Layna y la propia Agrupación (BERNAL GUTIÉRREZ, 2000).

3. En el Archivo de la Diputación

Durante el tiempo en que las copias de Camarillo estuvieron expuestas en el Museo Fotográfico Provincial, los negativos y otros positivos en formato tarjeta postal engrosaron los fondos del archivo de la Diputación. El carácter enciclopédico y pormenorizado de las imágenes otorgó una innegable vocación documental al fondo, sobre todo cuando el paisaje o las manifestaciones representadas habían cambiado o desaparecido (LAYNA SERRANO, 23 de junio de 1956: 8).

En este sentido, el fondo quedaba a la disposición de las investigaciones sobre geografía, folclore, historia y arte, y las instantáneas ilustraron libros y revistas sobre estas materias. Entre las publicaciones de mayor alcance, cabe destacar una *Geografía de España* (OTERO PEDRAYO, 1955: 251-78) editada por el Instituto Gallach de Librería y Ediciones, especializado en el ámbito de las humanidades y pionero en la publicación de libros ilustrados, de gran formato y con abundancia de ilustraciones (SÁNCHEZ VIGIL y OLIVERA ZALDUA, 2014). En el capítulo dedicado a Guadalajara, sobresale la cantidad de clichés de Camarillo, con quince huecograbados (Fig. 5), en comparación con otras firmas más señeras, como Santa María del Villar, Kindel o el propio Ministerio de Información y Turismo.

En el ámbito de la investigación, Layna Serrano impulsó la creación de un Centro de Estudios Alcarreños, vinculado al Instituto de Estudios Locales "José María Quadrado" del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. El Centro, que tendría una sección de etnología y folclore, recurriría a las fotografías de Camarillo, por haber registrado antiguas vestimentas, costumbres, trajes y danzas (CASTILLO DE LUCAS, 31 de enero de 1959).

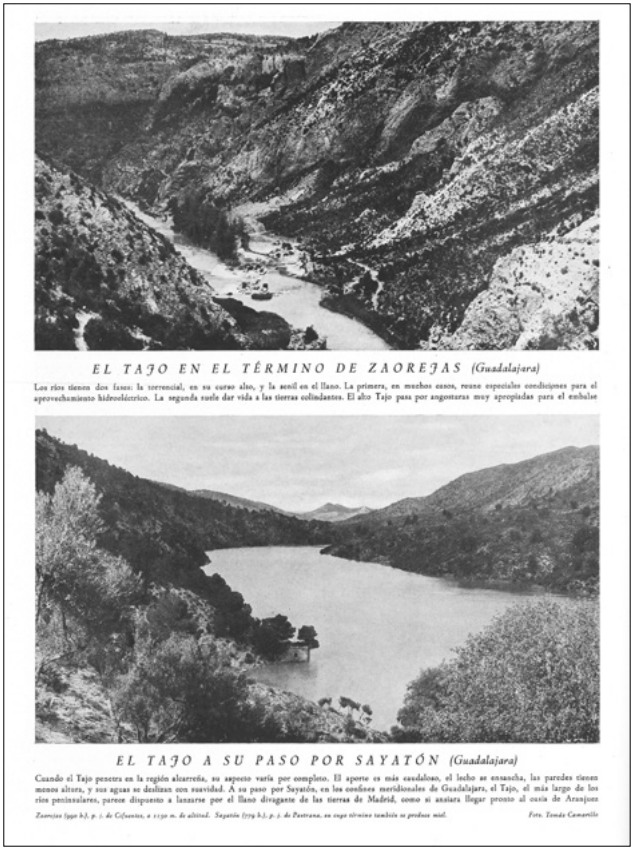
Aparte del ámbito editorial y académico, se propuso reproducir algunos clichés del archivo con una finalidad pedagógica. Las copias serían enviadas a las escuelas

rurales, que contarían así con imágenes de su propia localidad y, en caso de que no hubiera suficientes, se completaría con otras de la capital de provincia, del partido judicial o de lugares cercanos. Esta iniciativa de educación patrimonial revertiría en que los naturales tendrían un conocimiento más ajustado y, en consecuencia, serían capaces de orientar a los visitantes como verdaderos cicerones (GARCÍA SANZ, 8 de noviembre de 1958).

Pese a esas primeras solicitudes de negativos para su reproducción, el paradero de las placas fue bastante penoso, pues después del desmonte del Museo quedaron en una situación de abandono. Santiago Bernal, integrante de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara, durante unos años fue la única persona preocupada por el cuidado del fondo y además contrajo el compromiso de acompañar a quien quisiera hacer alguna consulta. De manera desinteresada, ayudó a limpiar los materiales, guardarlos en un lugar adecuado, ordenar los clichés, hacer copias de seguridad y pedir la devolución de las placas que habían sido prestadas a algún particular. También participaron en estas tareas Antonio Herrera Casado y José Ramón López de los Mozos (BERNAL GUTIÉRREZ, 2000: 113-118).

Sorprende esa desidia por parte de la Diputación, sobre todo cuando la misma institución había comenzado a organizar en 1961 el Premio de Fotografía Artística Tomás Camarillo Hierro, con el fin de engrosar su propia colección. Por supuesto, se quería homenajear la memoria del finado y, especialmente, animar la creación en el ámbito provincial. Las bases de la convocatoria anual pedían que las propuestas presentadas abordaran temas relacionados con el arte, el paisaje y el folclore de Guadalajara, ámbito en el que la producción del aficionado era una referencia esencial, sobre todo para los socios de la citada Agrupación Fotográfica. Fue el caso de Antonio Márquez, antiguo empleado de la tienda y acompañante recurrente en sus periplos por la provincia, que fue galardonado en varias ocasiones. Esa influencia e inspiración es aún más tangible en algunas portadas del boletín editado por la Agrupación y distribuido entre sus socios, donde frecuentemente aparecían clichés de Camarillo (Fig. 6). Además, la primera exposición dedicada al autor después de su muerte también fue organizada en 1979 por la Agrupación, con motivo del centenario del nacimiento del aficionado. Se trataba de un tributo por haber cultivado el *sport* fotográfico, germen de la asociación organizadora (*Exposición-Homenaje a D. Tomás Camarillo Hierro*, 1979).

Por su parte, en 1985 la Diputación creó la Biblioteca de Investigadores de la Provincia de Guadalajara y el archivo fotográfico del *amateur* se incorporó a la misma como



EL TAJO EN EL TÉRMINO DE ZAOREJAS (Guadalajara)

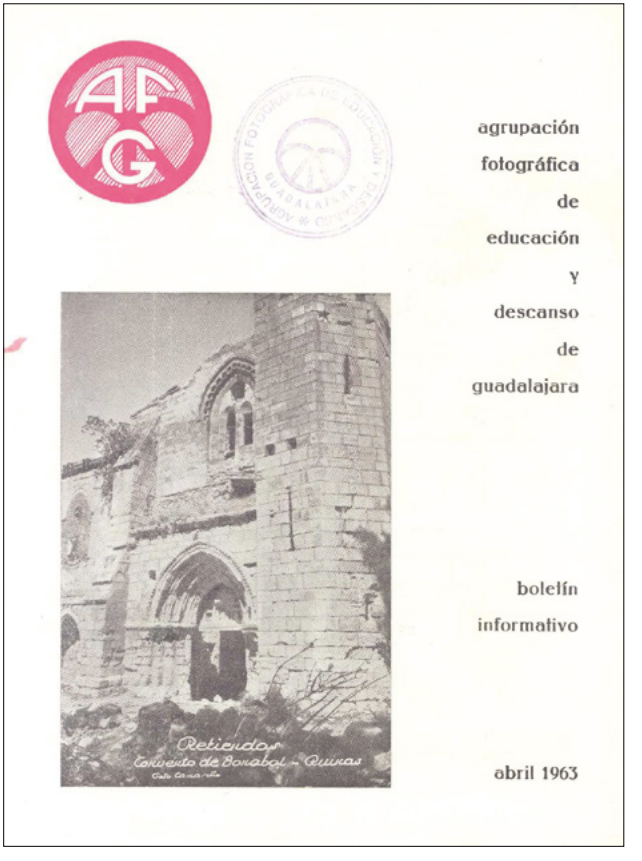
Los ríos tienen dos fases: la torrencial, en su curso alto, y la senil en el llano. La primera, en muchos casos, reune especiales condiciones para el aprovechamiento hidroeléctrico. La segunda suele dar vida a las tierras colindantes. El alto Tajo pasa por angosturas muy apropiadas para el embalse

EL TAJO A SU PASO POR SAYATÓN (Guadalajara)

Cuando el Tajo penetra en la región alcarreña, su aspecto varía por completo. El aporte es más caudaloso, el lecho se ensancha, las paredes tienen menos altura, y sus aguas se deslizan con suavidad. A su paso por Sayatón, en los confines meridionales de Guadalajara, el Tajo, el más largo de los ríos peninsulares, parece dispuesto a lanzarse por el llano divagante de las tierras de Madrid, como si ansiara llegar pronto al oasis de Aranjuez

Zaorejas (900 h.). p. j. de Cifuentes, a 1150 m. de altitud. Sayatón (779 h.). p. j. de Pastrana, en cuyo término también se produce miel.

Fots. Tomás Camarillo



5. Lámina con fotografías de Tomás Camarillo, en R. Otero Pedrayo (1995). *Geografía de España*. Barcelona: Instituto Gallach

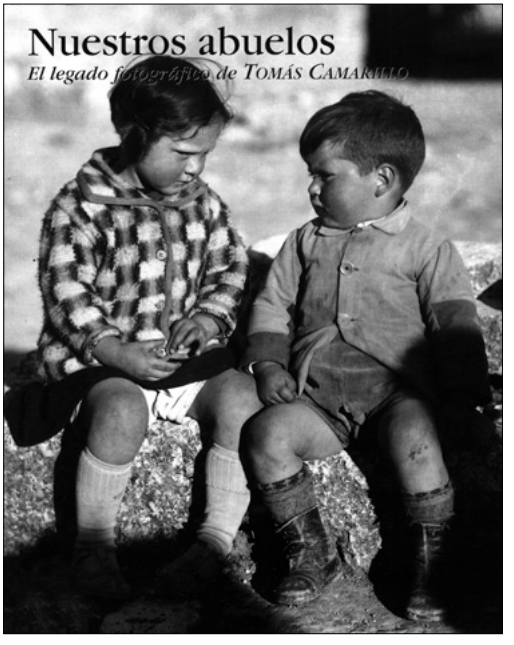
6. Portada del *boletín informativo de la Agrupación Fotográfica de Educación y Descanso de Guadalajara* (abril de 1963), con una fotografía de Tomás Camarillo. Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. Universidad de Castilla-La Mancha

fondo específico. Entonces solo se realizó un catálogo somero de los materiales, pero progresivamente la institución fue consciente del valor del legado que custodiaba. Unos años después, organizó una muestra con motivo de la Expo'92 en Sevilla, integrada en el Pabellón de Castilla-La Mancha (*Ortiz-Echagüe, Camarillo y Goñi. Entre 3 luces. 3 grandes fotógrafos y Guadalajara en la primera mitad del Siglo XX*, 1992).

Tras unos años en el olvido, por fin, en 1998, la Diputación emprendió definitivamente la puesta a punto del acervo fotográfico y cinematográfico del aficionado, junto al de Layna Serrano. Justo en esa fecha, Santiago Bernal cedió unos negativos de la capital para que estuvieran junto a los de la provincia. No se habían incluido en la donación testamentaria porque se guardaban en la tienda para revelar postales. El lote se completaba con cerca de 1000 tarjetas, sobrantes del antiguo comercio, que habían sido entregadas por Julia Sánchez al presidente de la Agrupación (BERNAL GUTIÉRREZ, 2003: 2).

Enriquecido el archivo con más ejemplares, los esfuerzos de la entidad provincial por recuperar la obra del aficionado culminaron con una serie de exposiciones temporales tituladas *El legado fotográfico de Tomás Camarillo*, tres muestras que reunieron instantáneas escogidas por su especial valor documental y sentimental, alrededor de tres temas: los retablos desaparecidos, la cotidianeidad en torno a las plazas mayores de los pueblos, y retratos de los antepasados del lugar.

La exposición *Arte perdido de la provincia de Guadalajara. Retablos* fue el primer eslabón, y en el catálogo se abordó una primera aproximación a la producción fotográfica del autor (BALLESTEROS SAN JOSÉ, 1999). El mismo año se celebró otra muestra: *Vida cotidiana y fiesta en la plaza del pueblo*, que presentaba los elementos y las características de estos puntos de encuentro en los pequeños núcleos rurales guadalajareños (BALLESTEROS SAN JOSÉ y MARTÍNEZ ROMO, 1999). En esta ocasión, se dejaba constancia de la voluntad de organizar próximamente otras exposiciones específicas sobre la indumentaria tradicional y la arquitectura vernácula. En septiembre del 2000 tuvo lugar la siguiente exposición, elocuentemente titulada *Nuestros abuelos* (Fig. 7). Aquí, los habitantes de los pueblos acapararon toda la atención, bien en retratos individuales y en grupo, bien en escenas de tipo pintoresco. Sin duda, las tres muestras supusieron un revulsivo para la digitalización del archivo, pues en el primer catálogo se aseguraba que «muy pronto quedarán salvadas en nuevos formatos técnicamente ya accesibles» (BALLESTEROS SAN JOSÉ, 1999: 19).



7. Portada del catálogo de la exposición *Nuestros abuelos. El legado fotográfico de Tomás Camarillo* (2000)

4. El Centro de la Fotografía

Poco tiempo después de la recuperación de los fondos fotográficos de Camarillo y Layna, la Diputación de Guadalajara recibió un tercero: la colección Latorre y Vegas. Se planteó entonces la necesidad de crear un centro específico que gestionara el amplio patrimonio fotográfico reunido. Así, en 2001, en el marco del programa de ayudas del Gobierno de Castilla-La Mancha "Los Legados de la Tierra", se creó el Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara (CEFIHGU), dependiente del Servicio de Cultura. De hecho, al año siguiente, hubo un acuerdo de cesión de un fondo más, el de Fernando Poyatos. Patrocinado por la institución, se publicó un libro que, a través de una selección de imágenes, divulgaba el acervo del incipiente centro (SANZ ESTABLÉS, 2002).

Las instalaciones, ubicadas en el Centro San José, fueron inauguradas el 15 de mayo de 2003. En la actualidad, los depósitos, acondicionados adecuadamente, guardan diecisiete archivos y colecciones. Además de las áreas de trabajo técnico, cuenta con una sala de exposición permanente dedicada a la historia de la fotografía y el cine, con ejemplares singulares. En una de las vitrinas se expone el equipo fotográfico completo de Camarillo, compuesto por cámara, trípode, objetivos y chasis, la condecoración de la Cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio, unos ejemplares encuadernados de los libros y folletos escritos por el autor, y algunas de las cajas y latas donde guardaba los negativos y las películas (Fig. 8).

Desde su creación, el CEFIHGU ha emprendido numerosos proyectos, entre los cuales Camarillo ha tenido una presencia constante. En 2006 se organizó una exposición que, de nuevo, puso el acento en el valor testimonial de las fotos del arriacense. Esta vez las imágenes se erigían en documentos visuales para el estudio de la imaginería renacentista y barroca desaparecida en la provincia, en continuidad con la muestra predecesora de 1999, igualmente titulada *Arte perdido en la provincia de Guadalajara* (PRADILLO ESTEBAN, 2006). En el mismo año, con motivo del 60.º aniversario de la publicación de *Viaje a la Alcarria* de Camilo José Cela, se

preparó una exposición itinerante con instantáneas del *amateur* para evocar algunos fragmentos de la obra literaria (AGUILAR SERRANO, 2006).

Además de estas exposiciones monográficas, conviene considerar igualmente otras iniciativas que contaron con la obra del arriacense junto a la de otros autores. En 2003 se realizó una muestra de la arquitectura militar de la provincia que conjugaba imágenes de archivo con otras hechas en el presente. Las antiguas, de Camarillo o Layna, estuvieron confrontadas con otras hechas por jóvenes fotógrafos (MUÑOZ JIMÉNEZ, 2003). En la misma fecha, Pedro José Pradillo, en un coleccionable del semanario *El Decano de Guadalajara*, recogió un amplio espectro de fotografías procedentes del CEFIHGU para analizar las tipologías de arquitectura vernácula existentes en las diferentes regiones de la provincia (PRADILLO ESTEBAN, 2003).

Más adelante, el periódico *Nueva Alcarria*, en colaboración con la Diputación, puso a disposición de sus lectores otro libro con imágenes históricas en el mismo formato de fascículos, a modo de antología de los fondos conservados en el Centro (RUIZ ROJO y AGUILAR SERRANO, 2005). Se trataba de una selección de ejemplares inéditos o menos conocidos, esta vez agrupados por colecciones, introducida cada una de las cuales por un texto breve. El de Tomás Camarillo fue escrito por José Antonio Ruiz Rojo, que resume las características de los materiales, los contenidos, las vicisitudes de creación de las fotos y las diferentes vías de difusión.

Posteriormente, el CEFIHGU promovió varios proyectos que insistían en la plasmación visual de la provincia en otros soportes. El catálogo de exposición *La fotografía en la prensa antigua de Guadalajara (1891-1929)*, revisaba imágenes impresas en cabeceras locales. Es cierto que Camarillo no destacó como fotógrafo asiduo en esos diarios, pero sí se recuperaron algunas colaboraciones esporádicas en *Renovación* (MARTOS CAUSAPÉ y RUIZ ROJO, 2008: 107, 148).



8. Vitrina con los materiales, documentos y recuerdos de Tomás Camarillo en la exposición permanente del CEFIHGU. Fotografía del autor. 2020

Después de analizar los primeros años de la fotomecánica, los mismos autores realizaron una exposición de fotografía estereoscópica. La muestra y el catálogo compilaron ejemplares de vistas tridimensionales inéditas, realizadas por varios autores (MARTOS CAUSAPÉ y RUIZ ROJO, 2009). Asimismo, se amplió el catálogo de Camarillo con un formato del cual no había constancia de que lo hubiera practicado. Los pares estereoscópicos recuperados, datados entre 1928 y 1930, procedían de su antiguo empleado Antonio Márquez Macho, que los cedió para esta ocasión.

El siguiente proyecto realizado por los autores ya citados fue el catálogo de otra exposición sobre fotografía impresa en la provincia, esta vez en guías turísticas (MARTOS CAUSAPÉ y RUIZ ROJO, 2010). Entre los ejemplares analizados, varias guías presentaban clichés del *amateur*, cuyas aportaciones gráficas y textuales se destacan en el catálogo.

Asimismo, la institución provincial ha prestado su colaboración para apoyar iniciativas similares, aunque no haya sido la entidad organizadora. En 2018 editó una voluminosa publicación sobre las tarjetas postales de Guadalajara, realizada por el citado Pedro José Pradillo a partir de su colección privada. El autor revisa las cartulinas sobre la provincia editadas hasta 1939 y subraya en varias ocasiones la labor de Tomás Camarillo, no solo como autor de los clichés, sino también como vendedor de colecciones publicadas por otras casas y como editor de sus propias tarjetas (PRADILLO ESTEBAN, 2018).

Por otra parte, el Centro promovió los Encuentros de Historiadores en torno al Cine Aficionado, que contaron con cinco ediciones celebradas entre 2002 y 2009. Coordinados por José Antonio Ruiz Rojo, constituyen una de las aportaciones más provechosas realizadas en España sobre la producción fílmica de los *amateurs*. Por supuesto, en este foro se presentaron sucesivas contribuciones sobre Camarillo, a menudo a propósito de películas recién sumadas al catálogo del autor.

Toda esta intensa actividad ha sido compartida en otras reuniones científicas, en los que se ha dado a conocer las iniciativas acometidas y el valor de los ejemplares conservados en sus instalaciones. En su ponencia en el III Encuentro de Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha, los responsables de la institución explicaron el proceso de creación del Centro, el contenido de cada colección y las actividades organizadas, además de las vicisitudes para la recuperación y divulgación (BALLESTEROS SAN JOSÉ, MARTOS CAUSAPÉ y RUIZ ROJO, 2009). De nuevo en el marco de los encuentros organizados por el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha,

Martos y Ruiz esbozaron en otra comunicación un panorama por las fotografías más relevantes conservadas en el CEFIHGU, ordenadas por periodos históricos (MARTOS CAUSAPÉ y RUIZ ROJO, 2014).

Desde su puesta a punto a finales de los noventa, el legado del alcarreño ha sido difundido mediante publicaciones y exposiciones temporales, algunas de ellas itinerantes por los municipios de la provincia, por lo que, de alguna manera, el *amateur* regresaba así a los pueblos que con tanto cariño fotografió y filmó. En última instancia, la divulgación y la subida de las imágenes a Internet[8] ha contribuido a que sean asumidas como documentos esenciales para cualquier investigación histórica sobre el territorio circundante.

Conclusiones

Después de casi cien años, las fotografías de Tomás Camarillo han sufrido sucesivos avatares. En origen conformaban una colección particular, parcialmente expuesta en el domicilio de su artífice y después una amplia selección pudo verse en exposiciones temporales. El mismo autor fue consciente del valor del conjunto y buscó activamente un espacio que las acogiera de manera adecuada. Tras su muerte, se formalizó el legado a la Diputación de Guadalajara, que las expuso en una instalación permanente: el Museo Fotográfico Provincial, que, a pesar de su breve duración, constituyó una iniciativa singular en torno a la conservación del patrimonio fotográfico en España. De vuelta al archivo, pese a las condiciones precarias de conservación, negativos y copias fueron consultados y sirvieron como inspiración a fotógrafos contemporáneos. En los últimos años, el fondo se enriqueció con ejemplares inéditos que aportaron nuevas claves para interpretar la obra del autor.

Recientemente, las imágenes, convenientemente recuperadas, catalogadas y digitalizadas, constituyen el germen del Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, un centro consagrado al patrimonio fotográfico provincial. El Centro ha promovido exposiciones temporales que han valorado las instantáneas por su contenido, sobre todo si se trataba de manifestaciones desaparecidas, pero también han atendido al soporte en el que aparecían: prensa, guías turísticas o

8 El fondo fotográfico de Tomás Camarillo puede consultarse en <https://cefihgu.es/archivos-y-colecciones/archivo-fotografico-tomascamarillo/> [Consulta: 10 de enero de 2022].

tarjetas postales. En paralelo, el hallazgo de ejemplares inéditos y la organización de reuniones científicas, como los Encuentros de Historiadores en torno al Cine Aficionado, arrojaron nuevos conocimientos sobre la producción del *amateur*. Por supuesto, ha compartido sus fondos en la Red, a disposición del ciudadano, como si de un nuevo museo imaginario se tratara.

Bibliografía

Aguilar Serrano, P. (2006). *La Alcarria de Cela, 1946, a través de la cámara de Tomás Camarillo*. Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara.

Antón Auñón, A. (6 de febrero de 1943). "En la exposición fotográfica regional del Sr. Camarillo" en *Nueva Alcarria*, pp. 1-3.

Ballesteros San José, P. (coord.) (1999). *Arte perdido de la provincia de Guadalajara. Retablos. El legado fotográfico de Tomás Camarillo*. Guadalajara: Diputación de Guadalajara, Centro Cultural Ibercaja de Guadalajara.

Ballesteros San José, P. y Martínez Romo, A. (coords.) (1999). *Vida cotidiana y fiesta en la plaza del pueblo. El legado fotográfico de Tomás Camarillo*. Guadalajara: Diputación de Guadalajara, Centro Cultural Ibercaja de Guadalajara.

— (coord.). (2000). *Nuestros abuelos. El legado fotográfico de Tomás Camarillo*. Guadalajara: Diputación de Guadalajara, Centro Cultural Ibercaja de Guadalajara.

Ballesteros San José, P., Martos Causapé, J. F. y Ruiz Rojo, J. A. (2009). "El Centro de Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara: realizaciones y proyectos" en Álvarez Delgado, I. F. y López Villaverde, Á. L. (eds.). *Fotografía e historia. III Encuentro en Castilla-La Mancha*, pp. 89-104.

Bela Durán, J. (1962). *Guadalajara en el bolsillo. Guía manual turistica comercial. Años 1962-63. Guadalajara-Atienza-Brihuega*. Madrid: Escuela Gráfica Salesiana.

Bernal Gutiérrez, S. (2000). "Algunos apuntes históricos sobre la colección 'Tomás Camarillo'" en Camarillo Hierro, T., *Guadalajara. Memorias de mi vida*. Madrid: Casa de Guadalajara en Madrid, pp. 113-118.

— (2003). "Algo más sobre Camarillo" en *Tomás Camarillo. Fotografías originales de su museo particular*. Guadalajara: Agrupación Fotográfica de Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara, Patronato de Cultura.

Calero Delso, J. P. e Higuera Barco, S. (2008). *Historia contemporánea de la provincia de Guadalajara, 1808-1931*. Bornova.

Camarillo Hierro, T. (1950). *Memorias de mi vida*. Guadalajara: T. Camarillo.
— (1952). *Turismo alcarreño (viajes)*. Guadalajara: Imp. del Suc. de A. Concha.
Carrero de Dios, M. (2001). *Historia de la industria fotográfica española*. Girona: CCG.
Castillo de Lucas, A. (31 de enero de 1959). "El Centro de Estudios Alcarreños debe tener una sección de Etnografía y Folklore" en *Nueva Alcarria*, p. 3.
Catálogo del Museo Fotográfico Provincial "Tomás Camarillo" (1956). Guadalajara: Talleres Tipográficos de la Diputación Provincial.
Exposición-Homenaje a D. Tomás Camarillo Hierro (En el centenario de su nacimiento). (1979). Guadalajara: Agrupación Fotográfica de Guadalajara.
García Perdices, J. (8 de marzo de 1958). "Viaje al país del sol" en *Nueva Alcarria*, p. 3.
García Sanz, S. (8 de noviembre de 1958). "La provincia y el turismo" en *Nueva Alcarria*, p. 3.
Haworth-Booth, M. y McCauley, A. (1998). *The Museum & the Photograph. Collecting Photography at the Victoria and Albert Museum, 1853-1900*. Williamstown (Massachusetts): Sterling and Francine Clark Art Institute.
Iniesta Sepúlveda, V. (2021a). "El arte en las fotografías de Tomás Camarillo: imágenes para el conocimiento del patrimonio en la provincia de Guadalajara" en *Universitas. Las artes ante el tiempo. XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Salamanca: Ediciones de la Diputación de Salamanca, pp. 916-926.
— (2021b). "Un museo 'único en su clase': vicisitudes de la colección fotográfica de Tomás Camarillo" en *Diferents. Revista de museus*, 6, pp. 88-111.
Lacoste, A., Corsini, S. y Lugon, O. (eds.) (2015). *La mémoire des images. Autour de la Collection iconographique vaudoise*. Gollion (Suiza): Infolio.
Layna Serrano, F. (1932). *El monasterio de Óvila. Monografía sobre otro monumento español expatriado*. Madrid: Nuevas Gráficas.
— (17 de diciembre de 1933). "El Museo Provincial de Guadalajara"en *Flores y Abejas*, pp. 2-3.
— (17 de abril de 1945). "El porvenir turístico de la provincia" en *Nueva Alcarria*, p. 1.
— (1948) *La provincia de Guadalajara. Descripción fotográfica de sus comarcas*. Madrid: Hauser y Menet.
— (13 de octubre de 1951). "Utilización de los Monumentos Nacionales" en *Nueva Alcarria*, p. 9.

— (31 de diciembre de 1955). "El futuro Museo Arqueológico Provincial" en *Nueva Alcarria*, pp. 1-2.
— (26 de mayo de 1956). "La Guadalajara Española y la Mexicana" en *Nueva Alcarria*, p. 5.
— (23 de junio de 1956). "Aprovechamiento del Museo Fotográfico Provincial 'Tomás Camarillo'" en *Nueva Alcarria*, pp. 1, 8.
— (30 de junio de 1956). "Aprovechamiento del Museo Fotográfico Provincial 'Tomás Camarillo' II" en *Nueva Alcarria*, p. 3.
— (28 de octubre de 1967). "Explosión de la Alcarria en la calle de Alcalá" en *Nueva Alcarria*, p. 9.
López-Yarto Elizalde, A. (2010). *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Martínez, C. (2008). *Tendencias fotográficas en España entre 1900 y 1940*. Girona: CCG.
Martos Causapé, J. F. y Ruiz Rojo, J. A. (2008). *La fotografía en la prensa antigua de Guadalajara (1891-1929)*. Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara.
— (2009). *La fotografía estereoscópica en Guadalajara*. Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara.
— (2010). *Las guías de turismo y viajes de Guadalajara (1885-1964). Arte y fotografía*. Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara.
— (2014). "Hitos de la colección fotográfica del CEFIHGU" en Calero Delso, J. P. y Sánchez Sánchez, I. (eds.). *Fotografía y arte. IV Encuentro en Castilla-La Mancha*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
Merino de Cáceres, J. M. y Martínez Ruiz, M. J. (2012). *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst, "el gran acaparador"*. Madrid: Cátedra.
Monje Ciruelo, L. (2 de abril de 1955). "In memoriam. Un recuerdo a don Tomás Camarillo en el primer aniversario de su muerte" en *Nueva Alcarria*, p. 5.
Muñoz Jiménez, J. M. (coord.) (2003). *Castillos de la provincia de Guadalajara*. Guadalajara: Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara.
Otero Pedrayo, R. (1955). *Geografía de España. Presencia y potencia del suelo y del pueblo español*, vol. 2. Barcelona: Instituto Gallach.
Ortiz-Echagüe, Camarillo y Goñi. *Entre 3 luces. 3 grandes fotógrafos y Guadalajara en la primera mitad del siglo XX*. (1992). Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara.

Perlès, V. (ed.) (2019). *Les Archives de la planète*. Paris, Boulogne-Billancourt: Lienart, Musée départemental Albert-Kahn.

Pradillo Esteban, P. J. (2003). *Arquitectura tradicional de Guadalajara. Pueblos, calles y casas en sus fotografías antiguas*. Guadalajara: El Decano de Guadalajara.

— (coord.) (2006). *Arte perdido de la provincia de Guadalajara. Imaginería renacentista y barroca*. Guadalajara: Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara.

— (2018). *Guadalajara en la tarjeta postal ilustrada, 1901- 1939*. Guadalajara: Diputación de Guadalajara.

Ruiz Rojo, J. A. (2009). *Las películas de Tomás Camarillo, 1927-1935*. Guadalajara: Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara.

Ruiz Rojo, J. A. y Aguilar Serrano, P. (coords.) (2001). *Tomás Camarillo. Los ojos de Guadalajara*. Guadalajara: Guadalajara Dos Mil.

— (eds.) (2005). *Tesoros fotográficos de Guadalajara*. Guadalajara: Diputación de Guadalajara.

Sánchez Vigil, J. M. y Olivera Zaldúa, M. (2014). "La editorial Gallach y su contribución a la industria cultural española. Recuperación y análisis de su catálogo" en *Investigación Bibliotecológica*, vol. 28, 63. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 51-83.

Sanz Establés, C. (2002). *Guadalajara en blanco y negro. Momentos de la historia*. Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara.

Sohier, E., Lugon, O. y Lacoste, A. (2017). "Introduction. Les collections de photographies documentaires au tournant du xxème siècle" en *Transbordeur. Photographie histoire société*, 1. Paris: Éditions Macula, pp. 9-17.

Vicente Argüelles, A. (20 de agosto de 1949). "Mi visita al museo Camarillo" en *Nueva Alcarria*, pp. 1, 4.



LA COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍA DEL MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Ignacio Miguéliz Valcarlos

Museo Universidad de Navarra

Resumen

La colección de fotografía del Museo Universidad de Navarra tiene su origen en la donación que el fotógrafo José Ortiz Echagüe realizó a la Universidad de Navarra de las fotografías que había realizado a lo largo de su trayectoria, así como de las obras que había reunido de otros autores, además de todos sus materiales intermedios, laboratorio, biblioteca y archivo. Tras la donación de este fotógrafo, que se recibió en 1981, la Universidad se planteó la creación de una colección de fotografía española que recogiese la historia de este medio desde sus orígenes hasta la actualidad. Se trata de una colección versátil, que atiende no solo a escuelas, autores u obras, sino que también incide en otros aspectos, como el de los procedimientos técnicos o el de las temáticas. El eje que vertebra esta colección es la producción fotográfica en España, independientemente de la procedencia de los fotógrafos que realizaron las tomas, lo que nos permite ver la evolución de este medio en nuestro país. Gracias a la colección reunida en la actualidad en el Museo Universidad de Navarra, se puede trazar el mapa de la fotografía española desde el siglo XIX hasta nuestros días.

Palabras clave: Fotografía, Museo Universidad Navarra, José Ortiz Echagüe.

Abstract

The photography collection of the Museo Universidad de Navarra has its origin in the donation that the photographer José Ortiz Echagüe made to the University of Navarra containing the photographs taken throughout his career, as well as the works he had collected from other authors, in addition to all his intermediate materials, laboratory, library and archive. After this donation, received in 1981, the University considered starting a collection of Spanish photography that would bring

together the history of this medium from its origins to the present. It is a versatile collection, which not only addresses schools, authors or works, but also has an impact on other aspects, such as technical procedures or themes. The backbone of this collection is the photographic production in Spain, regardless of the origin of the photographers who took the shots, which allows us to see the evolution of this medium in our country. Thanks to the collection currently held at the University of Navarra Museum, it is possible to map the Spanish photography from the 19th century to the present day.

Keywords: Photography, Museo Universidad de Navarra, José Ortiz Echagüe.

Introducción

El origen de la colección de fotografía del Museo Universidad de Navarra está en la búsqueda que el fotógrafo José Ortiz Echagüe (1886-1980) (Fig. 1) realizó en la década de los 60 del siglo XX de una institución a la que poder donar la obra que había realizado y coleccionado a través de su trayectoria como fotógrafo aficionado. Su intención era que la institución elegida mantuviese su obra unida, al mismo tiempo que la estudiase y la difundiese. En 1968, y a través de su hijo Cesar, que era profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, el fotógrafo se puso en contacto con esta institución y acordó con ella la donación de todos sus materiales, con la condición de que serían entregados por su familia tras su fallecimiento. De este modo, en 1981, un año después la muerte de Ortiz Echagüe, llegó a la universidad la donación por él realizada, que incluía no solo las fotografías que había tomado a lo largo de su vida, así como sus negativos originales, materiales intermedios, archivo y biblioteca, sino también las obras de otros autores que había coleccionado. Con el tiempo, y a raíz de esta donación, la Universidad decidió crear una colección de fotografía histórica española que abarcase desde los orígenes de este medio hasta nuestros días. Para ello se planteó un programa de gestión e incremento de la colección a largo plazo, en el que se establecieron las líneas de desarrollo de la misma y su plan estratégico. Dentro de este planteamiento se estableció que la temática que la iba a vertebrar sería la imagen de España, mientras que los autores susceptibles de incorporarse serían todos aquellos que hubiesen trabajado en nuestro país, ya fuesen nacionales o extranjeros. El objetivo de este plan era el de profundizar en la comprensión y conocimiento del fenómeno fotográfico en España, e incluirlo tanto en el ámbito

de los museos como en el académico dentro de las universidades. De esta forma, en la colección, se recorren los casi 180 años de existencia de este arte en España a través de los autores, temáticas y técnicas que se trabajaron y desarrollaron en nuestro país.

Desde el momento del nacimiento de la colección hasta la actualidad, ésta ha pasado por varias denominaciones, Legado Ortiz Echagüe, Fondo Fotográfico Universidad de Navarra. Fundación Universitaria de Navarra y, finalmente, Museo Universidad de Navarra, nombres que han ido reflejando la realidad de la colección, desde la donación de Ortiz Echagüe en 1981 hasta la creación del Museo Universidad de Navarra en 2015. Y este cambio en la denominación de la colección responde también al incremento de los fondos que la integran. Así, partiendo de los cerca de 1500 positivos y 28 000 negativos, además de otros materiales intermedios, donados por José Ortiz Echagüe en 1981, en la actualidad la colección está formada por cerca de 20 000 positivos fotográficos, 250 000 negativos y 500 piezas de otras artes, como pintura, escultura, dibujo, videoarte e instalaciones. Y estas cifras van cambiando, creciendo continuamente, ya que nos encontramos ante una colección viva que todavía sigue aumentando con la incorporación de nuevas obras y autores.



1. Anónimo. *José Ortiz Echagüe en Alburquerque*, Badajoz. Museo Universidad de Granada

Dentro del planteamiento fundacional, junto a la idea de crear una colección de fotografía histórica española, se contemplaban tres objetivos fundamentales: la conservación e incremento de las obras que la integran, su difusión y puesta en conocimiento a la sociedad en general, y la investigación en torno a la fotografía, que en la actualidad se ha ampliado al arte contemporáneo en todas sus expresiones, y la construcción de la imagen y la forma en la que el espectador la percibe. Estos objetivos constituyen en nuestros días los pilares de la actividad del Museo, visibilizados principalmente a través del programa expositivo y de programas públicos que se desarrolla en dicha institución.

1. Del legado Ortiz Echagüe al fondo fotográfico Universidad de Navarra. Fundación Universitaria de Navarra (FFF)

Al año siguiente a la muerte de José Ortiz Echagüe en 1980, y tal y como había acordado este fotógrafo con la Universidad, se recibieron en Pamplona las obras que había donado. El legado incluía tanto las piezas por él realizadas como las que había ido reuniendo a lo largo de su vida de otros artistas: cerca de 1356 positivos en papel, 1100 de ellos realizados por él y 256 de otros autores, 1500 negativos en papel, 28800 negativos, materiales intermedios, su biblioteca y archivo, y diversos objetos vinculados con su obra o la fotografía en general, así como su laboratorio, cámaras y equipos fotográficos, además de mobiliario y objetos personales. En un principio, esta donación se inventarió y guardó para su conservación en un almacén habilitado para ello en la Universidad, a la espera de desarrollar un proyecto sobre este fotógrafo. Una de las primeras acciones que se llevaron a cabo fue la de investigar la figura y obra de Ortiz Echagüe, lo cual se materializó en una tesis doctoral defendida en 1991 por José Antonio Vidal-Quadras en la facultad de Ciencias de la Información de la Universidad, José Ortiz Echagüe: Fotógrafo (1886-1980). En ella, el autor, centrándose en la biografía del fotógrafo, realizó una exhaustiva labor de documentación que ponía en relieve la dimensión internacional de Ortiz Echagüe, como lo demostraba su participación en innumerables exposiciones en todos los continentes, su pertenencia a numerosas asociaciones fotográficas y su presencia en publicaciones internacionales, así como los premios y reconocimientos otorgados.

En 1990, y tras las acciones de inventariado y conservación llevadas a cabo en la década anterior, la Universidad se planteó qué hacer con este fondo. En primer lugar, habilitó un espacio de almacenamiento, con criterios museológicos, en los sótanos del Edificio Central, así como un pequeño espacio expositivo donde mostrar la obra del fotógrafo y una zona de oficinas. Esta área, denominada como Legado Ortiz Echagüe, se inauguró con una exposición, José Ortiz Echagüe. Fotógrafo, que recogía una selección de las principales obras del fotógrafo. Igualmente, en este momento se procedió a la restauración, inventariado y catalogación de las fotografías, incluyendo la identificación de materiales y procedimientos fotográficos, y su documentación, digitalización e inclusión en una base de datos recién creada para su gestión y consulta. Esta labor estuvo planificada y dirigida por dos fotógrafos y gestores culturales de Madrid, Rafael Levenfeld y Valentín Vallhonrat, con los que la

Universidad se había puesto en contacto. Fueron ellos también quienes plantearon en 1992 el plan de acción a largo plazo ya mencionado, la creación de una colección de fotografía histórica española, desde los inicios de este medio hasta la actualidad, que recogiese no solo las obras producidas por los fotógrafos nacionales, sino también las realizadas por aquellos artistas internacionales que trabajaron en España. En un principio, estas nuevas adquisiciones debían articularse en relación con la obra y temáticas de Ortiz Echagüe, de tal forma que vendrían a complementar y explicar la obra de este fotógrafo, planteando también un análisis del fenómeno fotográfico en torno a dos conceptos fundamentales: la fotografía como documento y la fotografía como expresión artística. Para ello, una de las primeras acciones que se llevaron a cabo fue la de recuperar y dimensionar la figura de este fotógrafo, poniéndola en valor en el ámbito fotográfico y artístico. Con este objetivo se organizó una pequeña exposición que recogía parte de su producción en los Encuentros fotográficos de Arles (Francia) de 1992, José Ortiz Echagüe. A esta muestra le siguió la celebración en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid un congreso internacional en el que se abordó la obra de este autor, y en el que participaron investigadores e historiadores de reconocido prestigio en al ámbito fotográfico.

Estas dos acciones sirvieron de preámbulo a una exposición que recogía el trabajo fotográfico de Ortiz Echagüe, recorriendo a través de una selección de sus principales obras, más de un centenar de piezas, su trayectoria artística. Esta muestra se pudo ver entre 1998 y 2000 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (MNCARS), en el Museo Nacional de Cataluña de Barcelona (MNAC), en el Hotel de Sully. Maison du Patrimoine de Paris, en la Sala de Armas de la Ciudadela de Pamplona y en la sala Amós Salvador de Logroño. Dicha exposición, acompañada del catálogo Ortiz Echagüe. Fotografías 1903-1964, fue acogida con gran éxito de crítica y público, y no solo recuperó la figura como fotógrafo de Ortiz Echagüe, sino que también situó a la Universidad de Navarra en una interesante posición dentro del ámbito artístico y cultural. Al mismo tiempo, estas actuaciones se apoyaron desde el campo académico mediante la defensa en 1998 de una tesis doctoral en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra por parte de la profesora Asunción Domeño, La fotografía de José Ortiz Echagüe: temática y estética, que abordaba el estudio de este fotógrafo desde los campos reseñados y en la que se analizaba su vida y obra dentro del contexto fotográfico y artístico español, estudiando también sus vínculos con la fotografía internacional.

Estas tres actuaciones, y la repercusión mediática favorable que tuvieron en el mundo artístico y cultural, supusieron el respaldo definitivo al plan de creación de una colección de fotografía histórica sobre España que habían planteado Levenfeld y Vallhonrat a la Universidad de Navarra en 1992, poniéndose en marcha la adquisición de fotografía tanto en el mercado nacional como en el internacional. Al mismo tiempo, la difusión de la figura de Ortiz Echagüe a raíz del congreso internacional celebrado en el Reina Sofía propició el reconocimiento y la difusión de este autor, cuyas obras comenzaron a ser solicitadas en préstamo por otras instituciones y a ser incluidas en diferentes exposiciones tanto nacionales como internacionales, así como en diversas publicaciones.

En 1997 se planteó también la estructura que debía tener la colección. Debido a las limitaciones del espacio donde se ubicaba y de recursos para dotarla de la infraestructura propia de un museo, se descartó convertirla en un organismo de este tipo y se optó por darle un carácter de colección museística, pero de índole universitario. A partir de este momento se comenzó con un programa de adquisiciones de obras y autores emblemáticos para la historia de la fotografía en España. Y al tiempo que se adquirían estas piezas consideradas como clave, las compras se extendieron a otras que, aunque no resultaban fundamentales, servían para contextualizar a las primeras, así como para explicar el fenómeno fotográfico desde el punto de vista documental y artístico. La viabilidad de este programa de compras venía favorecida por el hecho de que en esos momentos la fotografía española no era tan valorada en el mercado del arte como la de otros países y por tanto sus precios resultaban asequibles. Al mismo tiempo que se realizaban las primeras compras, se contactó con un conservador de fotografía, Ángel Fuentes de Cía, quien se encargó de diseñar el plan estratégico de conservación de la colección, que atendía no solo las diferentes morfologías de las piezas que la integraban y a su conservación preventiva, sino también a las condiciones en cuanto al espacio y forma de almacenaje que para ello era necesario. Como más adelante señalaremos, el plan se completó con la organización de diferentes cursos, la mayoría a cargo de Ángel Fuentes, que ahondaba en el conocimiento y necesidades de conservación de las diferentes técnicas fotográficas.

En estos momentos se produjeron dos compras clave para el Legado Ortiz Echagüe, las de las colecciones de fotografía española del dealer inglés Robert Herskowitz y la del coleccionista y librero madrileño Víctor Méndez Pascual. La primera,

compuesta por cerca de cuatrocientas fotografías de primer orden y doscientas secundarias, y la segunda por un conjunto de más de tres mil fotografías, la mayoría integradas en álbumes, que resultaban claves para entender la fotografía española del siglo XIX. Gracias a dichas compras ingresaron en la colección un importante conjunto de fotografías del ochocientos, alguna de ellas obras maestras, en especial los calotipos y los papeles a la sal, que constituyen hoy en día uno de los fondos más completos de estas técnicas dentro de las colecciones españolas. Otra de las adquisiciones importantes para la colección tuvo lugar en 2001, cuando se adquirió el fondo completo de la obra del fotógrafo Juan Dolcet Santos (Fig. 2), uno de los principales representantes de la Escuela de Madrid y del documentalismo español de la segunda mitad del siglo XX. En esta fecha se adquirieron cerca de 900 fotografías, así como cerca de 90 000 artefactos entre negativos, interpositivos y materiales intermedios. También aumentó la participación de piezas de la colección en exposiciones a lo largo y ancho de España, así como en algunas de carácter internacional.



2. Juan Dolcet Santos. *Autorretrato.* c. 1968. Museo Universidad de Granada

El crecimiento que fue experimentando la colección, donde las obras de José Ortiz Echagüe habían pasado a ser un pequeño porcentaje dentro del total de piezas que la componían, motivó también el cambio de denominación de la colección en 1997, pasando a llamarse Fondo Fotográfico Universidad de Navarra. Fundación Universitaria Española (FFF), en alusión a la institución poseedora la misma, que no era la universidad, sino una Fundación con fines culturales ligada a ella. Igualmente, aunque la dimensión e importancia que adquirió la colección era ya conocida en los circuitos artísticos y comenzaba a ser un referente en el ámbito de la fotografía, ésta pasaba desapercibida para el gran público, que no la conoció hasta que se mostró en una exposición celebrada en 2004 en el Museo Nacional de Arte de Cataluña de Barcelona (MNAC), De París a Cádiz. Calotipo y Colodión, comisariada por David Balsells, conservador

jefe de fotografía del MNAC, y Rafael Levenfeld y Valentín Vallhonrat, asesores responsables del Fondo Fotográfico. El discurso de esta muestra analizaba la evolución experimentada en este medio desde el punto de vista de la técnica y la temática y el lenguaje fotográfico. Al hilo de esta exposición, se organizó en 2004 un congreso internacional, *La fotografía como pieza museística*, dirigido por el historiador de la fotografía Lee Fontanella, una de cuyas finalidades era analizar la posición que ocupaba la fotografía del siglo XIX dentro de los museos.

A lo largo de este tiempo se continuó con la adquisición de piezas para la colección, añadiéndose nuevos fondos, obras y autores, tanto del siglo XIX como del XX y XXI, que fueron reforzando las donaciones y compras iniciales, y completando la visión de la fotografía española. Las nuevas incorporaciones se hicieron con un carácter selectivo, limitando las compras a piezas de carácter museístico, obras únicas que fuesen clave para entender el fenómeno fotográfico en nuestro país, dado que en adquisiciones anteriores ya se habían adquirido fotografías de tipo secundario que permitirían contextualizarlas. En relación a ello, en 2003 se firmó un convenio con el Museo Nacional de Cataluña mediante el cual una muestra de la colección del Fondo Fotográfico pasaba a exponerse dentro de la colección permanente de esta institución. Para ello, todos los años se hacía una selección de cerca de una treintena de piezas que se enviaban a Barcelona, y al mismo tiempo, los fondos del MNAC complementaban las colecciones del Fondo Fotográfico. Ejemplo de esta colaboración fueron no solo las imágenes expuestas en el MNAC, sino también la exposición sobre calotipo y colodión mencionada anteriormente. A partir de los primeros años del siglo XX, el renovado interés que por la fotografía española se vivió, en parte gracias a la labor coleccionista del Fondo Fotográfico, motivó que otros organismos se sumaran a la compra de originales, por lo que el acceso a los mismos comenzó a ser más complicado. Para paliar algunas ausencias dentro de la colección, imposibles de cubrir tanto por la falta de originales en el mercado como por los precios que alcanzaban los pocos ejemplares existentes, el Fondo Fotográfico planteó convenios de asociación con otras colecciones privadas, que viniesen a completar las lagunas existentes en relación con algunos autores, temáticas y técnicas. Estos convenios planteaban la catalogación y digitalización de estas colecciones, incluyendo las mismas en la base de datos del Fondo Fotográfico, y la gestión de las imágenes y obras de cara a su préstamo para exposiciones o publicaciones, siendo opcional su depósito y conservación en nuestras instalaciones.

Dentro de este planteamiento hay que enmarcar los convenios para la incorporación a nuestros fondos de las colecciones de Rafael Levenfeld, Carlos Sánchez o el duque de Segorbe.

Resultado de estas donaciones, compras y depósitos es la conformación de una colección fotográfica a través de la cual se puede hacer un recorrido por la historia de la fotografía en España desde diferentes puntos de vista: de los autores, de las técnicas, o de las temáticas. Comenzando por el primero de ellos, entre los fotógrafos que forman parte de la colección nos encontramos los nombres de los principales autores que han trabajado en España desde los orígenes de este medio hasta la actualidad, destacando los del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. Durante el siglo XIX cobran especial importancia los fotógrafos europeos que trabajaron en nuestro país, que llegaban a España atraídos por el interés que suscitaba dentro del ideario romántico europeo, especialmente en Francia. De esta forma, y movidos por esta atracción, muchos de estos fotógrafos vinieron expresamente en busca de las raíces exóticas que se asociaban con España, por lo general vinculadas con el pasado árabe y con el mundo de bandoleros, gitanos y bailaoras que se presuponía existía en Andalucía, mientras que otros incluían su visita dentro de un viaje más amplio por el Mediterráneo. Y ello sin olvidar a aquellos fotógrafos extranjeros que se asentaron en España, así como a los españoles, que pronto se sumaron a la utilización de este nuevo medio de expresión. Así, es muy nutrida la representación de fotógrafos franceses, como Gustave de Beaucorps, Louis De Clerq Alphonse De Launay, André Disderi, Paul Marès, Pierre Pécarrère o los vizcondes de Dax y Vigier (Fig. 3), así como, aunque en menor medida, de otras procedencias, como los ingleses John Hollingworth Mann, William Henry Fox Talbot, Edward King Tenison, Charles Thurston Thompson o Claudius Wheelhouse, o el italiano Alejandro Massari. Todos ellos llegaron buscando las singularidades de nuestro país, sobre todo en lo referente a la herencia árabe, siendo la Alhambra de Granada o los Reales Alcázares de Sevilla protagonistas principales dentro de las imágenes captadas. De origen extranjero son también autores como Jean Laurent o Charles Clifford, artistas que



3. Vizconde Vigier. *Bagneres de Luchon. La Maladetta prise du haut de port meme de Venasque*. 1853. Museo Universidad de Granada

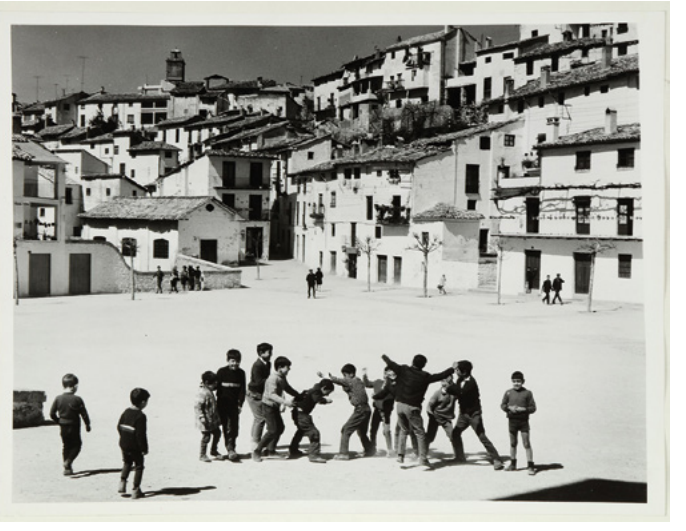
se asentaron en España, fundando prolíficos estudios que trabajaron en encargos oficiales del gobierno y la corona y que retrataron como nadie la imagen de España. De la obra de ambos fotógrafos el Museo Universidad de Navarra guarda una nutrida colección, con cerca de 975 fotografías del primero (Fig. 4) y 425 del segundo. Son también piezas destacadas los daguerrotipos, especialmente los escénicos, el ejemplar de Ilustration of the Annals of the artists of Spain, editado en 1847 por William Maxwell Stirling, primer libro de la historia que incluye fotografías, en este caso unas delicadas piezas realizadas por William Henry Fox Talbot; así como otras obras de Alejandro Massari, Louis Leon Masson, Auguste Muriel, José Spreafico, Pau Mares, entre los autores extranjeros, o Alonso Martínez, Fernando Debas, Francisco Leygonier, José Martínez Sánchez, entre los nacionales, por citar solo alguno, de los que el Museo guarda un número variable de obras.

En relación a la fotografía del siglo XX, además de las piezas de Ortiz Echagüe que dieron origen a la colección, se conservan obras pertenecientes a las diferentes corrientes que se dieron dentro de la fotografía a lo largo de esta centuria. Se adquirió obra de, entre otros, Josep Alemany, Alfonso Sánchez, Ramón Batlles, Josep Brangulí, Estudio Campúa, Robert Capa, Henry Cartier Bresson, Pere Casas Abarca, Pere Catalá Pic, Agustín Centelles, Emili Godes, Luis Marín, Josep Masana, Josep Renau, Josep Sala o Emili Vila. Se incorporaron también fondos de las Escuelas de Barcelona y Madrid, vinculadas a temáticas de documentación social, que darán paso a una fotografía sociológica de carácter interpretativo y personal. Junto al ya citado Juan Dolcet (Fig. 5), se incorporará obra de Leonardo Cantero, Francesc Catalá Roca, Joan Colom, Gabriel Cualladó, Paco Gómez, Ramón Massats, Xavier Miserachs o Eugene Smith. Vinculado con estos autores está Rafael Sanz lobato, quien, en 2014, a las puertas de inaugurar el Museo, nos haría donación de la totalidad de su obra, compuesta por cerca de 3500 positivos y 65 000 negativos, además de materiales intermedios.

Desde el punto de vista técnico se puede hacer un recorrido por la evolución y desarrollo de este medio, a través de las diferentes técnicas con las que se ha trabajado a lo largo de la historia. Ya hemos mencionado los daguerrotipos existentes, que se acompañan de piezas realizadas con el mismo método, pero en el siglo XXI. De gran interés resulta la colección de calotipos, probablemente la más completa de las conservadas en instituciones españolas, que se acompaña de un importante conjunto de papeles a la sal. En algún caso, como en las obras de Gustave de Beau-



4. Jean Laurent. Cordove. *Le Boulanger (D'apres nature)*. 1862-1870. Museo Universidad de Granada



5. Juan Dolcet. *Niños jugando en la plaza*. c. 1978. Museo Universidad de Granada

corps o Louis De Clerq, se conservan tanto el negativo original como el positivo de época a que dio píe (Fig. 6). También es muy numeroso el fondo de papeles a la albúmina a partir de negativos de colodión húmedo, que constituye el grueso de las colecciones del siglo XIX. En relación a ello hay que resaltar la conservación de varias planchas de carte de visite sin recortar del fotógrafo francés André Disderi, inventor de esta técnica que revolucionó no solo el mundo de la fotografía, sino también el de la imagen y la percepción que el hombre tenía de sí mismo. Piezas que se acompañan de cerca de 600 carte de todo tipo, así como de cerca de 700 estereoscópicas, la otra técnica que revolucionó la percepción que el hombre tenía del mundo gracias a la fotografía. No podemos dejar de mencionar la colección de carbones, tanto por las fotografías procedentes de la donación de José Ortiz Echa-



6. Gustave de Beaucorps. *Seville. Plaza mayor.* c. 1858. Museo Universidad de Granada

güe, como por otras piezas, como las dos importantes vistas de La Alhambra y los Reales Alcázares de Sevilla de Adolph Braun (Fig. 7), que destacan tanto por su tamaño como por su cromatismo. Y finalmente, con la evolución dentro del ámbito fotográfico y la universalización de este medio a partir de finales del siglo XIX, el surgimiento de las diferentes técnicas de gelatinas de plata, que dominarán el ámbito fotográfico hasta la llegada de la fotografía digital.

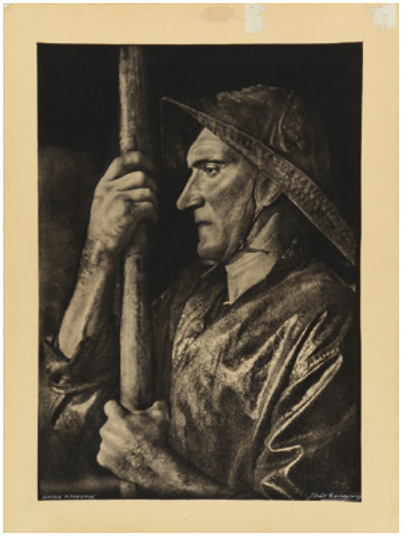
Desde el punto de vista temático, en la colección se puede hacer un recorrido por todos aquellos temas que se dieron en la fotografía española, pudiendo hacerse lecturas transversales de la misma dependiendo el interés de quien la haga. Se puede hablar de arquitectura, ingeniera, urbanismo, arte, historia, moda, psicología, desarrollo... Y aunque la fotografía nos ofrece una gran versatilidad en la interpretación desde la que se quiera observar, en un principio, las temáticas presentes en la colección se articularon a partir de aquellas que había recogido y tratado José Ortiz Echagüe (Fig. 8). Sin embargo, con el desarrollo e incremento de obras y fondos, se ampliaron a todas aquellas temáticas que se habían tratado en la fotografía desde su origen. Así, se puede hablar de fotografía de obras públicas, vistas urbanas y monumentales, retratos, tipos populares, fotografía documental y social, guerra, etc. Dentro de la colección del siglo XIX destacan las imágenes de la Alhambra de

Granada, los Reales Alcázares de Sevilla o Gibraltar, imágenes recurrentes dentro de la fotografía en estos momentos. También se recogieron series como las del Tesoro del Delfín del Museo del Prado, la Real Armería del Palacio Real de Madrid, los tipos populares españoles o las vistas de obras públicas construidas en estos momentos (Fig. 9). Mientras que en el siglo XX se mantienen estos temas, junto la vanguardia fotográfica en España, el documentalismo social, germen del fotoperiodismo, la moderna fotografía de guerra, con un importante fondo de fotografía de la guerra civil española, la aplicación de la fotografía en los carteles y la publicidad, así como en medios impresos y revistas ilustradas de las primeras décadas del siglo XX, y se observa una mayor libertad en post de la creatividad del fotógrafo.

Finalmente, y desde el punto de vista académico, se reforzaron los estudios sobre historia de la fotografía en colaboración con el departamento de Historia del Arte de la Universidad, en donde en años sucesivos se realizaron varias tesis sobre este medio. Así, en 1998 se defendía la ya mencionada sobre Ortiz Echagüe por parte de la Dra. Domeño, y en ese mismo año la dedicada al marqués de Santa María del Villar por parte de Jorge Latorre Izquierdo. Un año más tarde, en 1999, será Celia Martín Larumbe quien presente la suya sobre el fotógrafo Miguel Goicoechea, mientras que dos años más tarde, en 2001, pero en la facultad de comunicación, Andrés Garay concluía su investigación sobre Martín Chambi, fotógrafo peruano del que casi 20 años más tarde ingresaría un importante fondeo de ciento treinta y seis obras en las colecciones del Museo. A estos trabajos se sumarían dos décadas después tres tesis doctorales dedicas al estudio e investigación de diferentes fondos pertenecientes a nuestras colecciones: las de Yoania To-



7. Adolphe Braun. *Alhambra. Pato y fuente de los leones.* c. 1880. Museo Universidad de Granada



8. José Ortiz Echagüe. *Remero vasco.* c. 1931. Museo Universidad de Granada



9. Charles Clifford. *Canal de Isabel II. Presa del Pontón de la Oliva.* 1856. Museo Universidad de Granada

rres sobre Juan Dolcet y Maite Díaz Francés sobre Jean Laurent en 2015, y la de Laura Torre sobre los álbumes fotográficos de viajes en la España del siglo XIX en 2016. A estas publicaciones habría que añadir diversos trabajos de investigación y artículos publicados por investigadores ligados a nuestra institución en diferentes catálogos de exposiciones, monografías y revistas especializadas, así como la colaboración con investigadores de otras instituciones en el estudio y análisis de las piezas que conforman nuestra colección.

También, y desde el propio Fondo Fotográfico, se desarrollaron una serie de cursos y talleres de formación que trataban aspectos tanto relativos a la historia del medio fotográfico y a sus metodologías de estudio, como a la conservación, la identificación y el cuidado de los materiales fotográficos de los siglos XIX y XX, tanto desde el punto de vista práctico como teórico. Estos cursos, dirigidos por especialistas en la materia, como Ángel Fuentes o Carlos Barrantes, con la codirección de la Dra. Domeño, buscaban asentar una metodología en la interpretación y conocimiento de estos materiales y estaban dirigidos principalmente

a profesionales vinculados con este medio: fotógrafos, historiadores del arte, académicos, conservadores, y técnicos y trabajadores de archivos, museos y centros de conservación de fotografía, así como a un público más general, coleccionistas, estudiantes o aficionados a este arte.

2. Del fondo fotográfico universidad de Navarra. Fundación Universitaria de Navarra al Museo Universidad de Navarra

La denominación y también la proyección del Fondo Fotográfico volvió a cambiar tras la donación que en 2008 hizo a la Universidad la coleccionista navarra María Josefa Huarte de su colección de arte contemporáneo. Dicha colección estaba compuesta por 47 piezas de 18 artistas diferentes, con nombres capitales dentro del panorama artístico español de la segunda mitad del siglo XX, siendo los pilares de la misma Pablo Palazuelo, Jorge Oteiza y Antoni Tàpies, a los que hay que añadir cuatro autores internacionales, entre ellos Mark Rothko y Pablo Picasso. Esta donación culminó con la apertura en enero de 2015 del Museo Universidad de Navarra, cuyo edificio fue diseñado por Rafael Moneo, en la que se unieron el fondo de pintura y escultura donado por la Sra. Huarte y la colección de fotografía que había creado la universidad a raíz de la donación del fotógrafo José Ortiz Echagüe en 1981. Debido a ello, la denominación de la colección cambió nuevamente, de Fondo Fotográfico Universidad de Navarra. Fundación Universitaria de Navarra pasó a llamarse Museo Universidad de Navarra. Y también cambiaba la proyección de la colección, ya que se visibilizaba en mayor medida, gracias al programa de actividades, exposiciones, publicaciones e investigaciones, desarrolladas en el Museo. El Museo nacía con vocación de servicio a la sociedad, tanto a la navarra como a la general, buscando eliminar estereotipos y crear nuevos planteamientos de relación a través del arte y de los planteamientos artísticos que se proponen, siempre con una visión de mejora. El Museo se estableció en base a tres ejes fundamentales, la conservación, difusión e investigación del arte contemporáneo y la fotografía, con una mentalidad de centro de investigación de las artes, en el que los artistas encuentren no solo apoyo para generar nuevos proyectos, sino que también puedan entablar un diálogo con los autores que les precedieron.

Nos encontramos ante una colección viva, tanto porque sigue creciendo con la incorporación de nuevas obras, como porque sirve de base para la investigación y la comprensión del fenómeno artístico a través de la investigación y el desarrollo de residencias artísticas, en la que los autores contemporáneos dan voz a los au-



10. Miguel Bergasa. *Arcángel*. 2016. Museo Universidad de Granada

tores que les precedieron. Al mismo tiempo, el trabajo con la colección se ve respaldado y contextualizado mediante la organización de un amplio programa expositivo que muestran tanto la obra de fotógrafos históricos de los siglos XIX y XX, como la de creadores contemporáneos. Estas exposiciones se articulan en torno a dos temporadas anuales, una en otoño y otra en primavera, cada una de ellas con tres exposiciones temporales, a las que hay que sumar a la muestra semipermanente que recoge la colección de pintura y escultura del museo, así como el espacio dedicado al fotógrafo Ortiz Echagüe. En dicho espacio se hace una presentación de la figura de este autor, con una selección de su obra, que se cambia anualmente por motivos de conservación, que se acompañan de un vídeo biográfico, de los libros que editó y de la explicación de la técnica fotográfica que le caracterizó. Ocasionalmente, y dependiendo de las necesidades de una exposición o un autor concreto, se pueden unir los diferentes espacios expositivos del Museo, de tal forma que varía el número de muestras temporales que se celebran.

El programa expositivo del Museo, la selección de los autores o temáticas que se van a mostrar, se vinculan e interaccionan bien con la colección o bien con las temáticas que la articulan, de tal forma que se establece un hilo conductor entre las exposiciones y la colección que alberga el Museo. Todas ellas se acompañan de un catálogo, de venta al público en la tienda del museo, y de una hoja de sala, publicación gratuita a disposición de los visitantes, y que tiene un formato de coleccionable. De esta forma, en los siete años que han trascurrido desde la inauguración del Museo, se han realizado 43 exposiciones, además de varias presentaciones de obra y performances que han afectado a la disposición de las piezas en sala.

Tras la inauguración del Museo se continuó con la incorporación de nuevas obras a la colección, tanto mediante la compra de piezas como mediante la donación. Debido

a ello han ingresado en la colección pinturas, esculturas, dibujos, grabados, videoarte e instalaciones y, sobre todo, fotografías. En este sentido merece especial mención el hecho de que muchos de los artistas que han expuesto en el Museo han donado obras tras la clausura de sus exposiciones. En la actualidad, y frente a las cifras iniciales de la obra donada por Ortiz Echagüe, cerca de 1500 positivos y 28 800 negativos, nos encontramos con que la colección del Museo Universidad de Navarra alberga cerca de 20 000 fotografías, 250 000 negativos y 500 obras de pintura, escultura y otras artes. En lo referente a la fotografía, a lo largo de los años de apertura del Museo se han incorporado obras de autores pertenecientes a los siglos XIX, XX y XXI, persiguiendo completar las lagunas existentes en la colección, mediante la incorporación selectiva de aquellas piezas que consideramos de primera línea y con un carácter museístico. Aunque la lista de autores que se han incorporado durante este periodo a la colección es muy amplia y es imposible citarlos a todos, podemos mencionar, entre otros, a Charles y Jean Clifford, Alphonse Delaunay, John Hollingworth Mann, Jean Laurent, Farnham Maxwell Lyte, Louis Leon Masson, Robert Napper o el vizconde Vigier en el siglo XIX; a Antonio Arissa, Josep Brangulí, José Compte, Martín Chambi, José Gómez de la Carrera, Andreas Gursky, Lazar Lissitzky, Josep Sala, Rafael Sanz Lobato o el propio José Ortiz Echagüe en el siglo XX; y a Miguel Bergasa (Fig. 10), Bleda y Rosa, Iñaki Bergera, Pierre Gonnord, Luis González Palma, Carlos Irijalba, David Jiménez, Manolo Laguillo, Fernando Maselli, Cristina de Middel, Aitor Ortiz, Hiraki Sawa, Javier Vallhonrat o Javier Viver en el siglo XXI.

Igualmente, el hecho de que el Museo forme parte de la universidad propicia el desarrollo de un plan de actividades vinculados con la difusión académica y universitaria, lo cual se concreta en la existencia de sendos departamentos orientados a actividades académicas y de integración de los alumnos en las actividades del Museo. El primero mantiene una amplia línea de programas públicos orientados tanto al mundo académico como al general, mediante los cuales se da a conocer las colecciones del Museo, así como sus líneas temáticas y conceptuales, o se profundiza y complementa las exposiciones que se organizan. Igualmente, a dicho departamento se adscribe un Master en Estudios de Comisariado, pionero en España, que persigue la formación de futuros comisarios. Mientras que el segundo se destina al público universitario, acercando a través de la colección y del programa expositivo, a los estudiantes de la universidad el arte en todos sus sentidos y acepciones, independientemente de las carreras que se encuentren estudiando.

3. Tender puentes

Dentro del plan estratégico y de desarrollo del Museo, y con origen en el Fondo Fotográfico en el año 2003, se ideó un proyecto de residencias artísticas denominado como Tender puentes, que buscaba establecer un diálogo entre la fotografía histórica de nuestra colección y los autores contemporáneos, lo cual también permitía incrementar la colección de artistas del siglo XXI. Así, desde el Museo se invita a creadores contemporáneos, tanto nacionales como internacionales, a conocer nuestra colección y a presentar un proyecto en el que su obra dialogue con alguna de las piezas, autores, técnicas o temáticas pertenecientes a nuestros fondos. De esta forma, a través de este programa, los artistas no solo encuentran apoyo para generar nuevos proyectos, sino que también puedan entablar un diálogo con los autores que les precedieron, a los que en cierta medida también prestan su voz. Así, mediante la utilización de las imágenes que forman nuestra colección de fotografía histórica se produce un ejercicio de reflexión sobre estas obras, pero también sobre cuestiones como la representación de la realidad, la construcción de la imagen o su percepción por parte del espectador. Todo ello permite unas nuevas lecturas sobre la comprensión y percepción del fenómeno artístico y su vinculación con la sociedad.

Durante el periodo del Fondo fotográfico, y antes de la inauguración del Museo, se realizaron quince proyectos Tender puentes, todos ellos desarrollados por fotógrafos nacionales e internacionales, entre los primeros participaron Joan Fontcuberta, Bleda y Rosa, Sergio Belinchón, Jordi Bernadó, Manuel Brazuelo, Carlos Cánovas, Pere Formiguera, Ángel Fuentes, Jorge Ribalta, Xavier Rivas, Javier Vallhonrat y Valentín Vallhonrat, mientras que entre los segundos se incluyen a Roland Fischer, Lynne Cohen o Gabrielle Basilico

Tras la inauguración del Museo, Tender puentes adquirió nuevas dimensiones y se produjo un incremento en cuanto al número de autores que forman parte de este programa. Igualmente, la participación no se limitó solo a fotógrafos, sino que se invitó a unirse a artistas vinculadas con las diferentes ramas que trabajan con la imagen y su representación. Así, el número de proyectos producidos aumentó de quince a treinta y cuatro, con la intervención de artistas nacionales, como Daniel Canogar, Nicolás Combarro, Carlos Irijalba, Manolo Laguillo, Álvaro Laiz, Martí Llorens, Cristina de Middel, Antoni Muntadas, Aitor Ortiz, Fernando Pagola, Txema Salvans, Juan Ugalde o Javier Viver, e internacionales, caso de Hamish Fulton, Luis González Palma, Pierre Gonnord, Iñigo Manglano Ovalle, Vik Muniz o Hiraki Sawa.

Como hemos dicho, el planteamiento de Tender puentes consistía en el diálogo entre autores contemporáneos con el fondo de fotografía histórica perteneciente a la colección. Para ello, y tras una visita al Museo en el que el artista visualiza aquellas imágenes que más le interesan, bien debido a las técnicas, temáticas, autoría, o a cualquier otra motivación, plantea un proyecto de ejecución de obra nueva, estableciendo un vínculo con aquellas piezas o autores que le hubiesen llamado la atención. Tras la aprobación por parte del Museo del proyecto presentado, se establece un periodo de dos años para su ejecución, tiempo el que desde el Museo se acompaña al artista resolviendo dudas que pueda tener en el terreno artístico y facilitando todo tipo de trabas burocráticas que se puedan plantear. Pasado este plazo, y una vez entregadas las obras resultantes, el Museo edita un libro que recoge la memoria del proyecto, presentando la voz del autor, que también recoge la reflexión sobre las obras históricas en las que se ha inspirado. En ocasiones, este libro todavía no ha podido plantearse o se encuentra en proceso de edición, y en otras, cuando la serie se incluye en el marco de una exposición más amplia sobre el artista, la memoria del proyecto se incorpora al catálogo de la muestra. En un principio, y dada la falta de espacio que había en las antiguas instalaciones del Fondo Fotográfico, no fue posible la organización de exposiciones que recogiesen los trabajos planteados, aunque sí que era una de las aspiraciones del proyecto. Algunos de estos primeros proyectos se pudieron ver en la exposición Profecías, que se mostró en la Universidad de Salamanca, el Museo de la Ciudad de Madrid y el MUVIM de Valencia, y que se recogió igualmente en el catálogo de la misma. Tras la inauguración del Museo también la visibilidad de Tender puentes se hizo mayor, de tal forma que se pudieron organizar exposiciones dedicadas en exclusiva a los proyectos de algunos de estos autores, como Almas general de Lynne Cohen o Small data de Daniel Canogar, aunque por lo general, lo que se hace es incluir las obras resultantes de Tender puentes en exposiciones más amplias que recogen el trabajo de un autor, bien partiendo del proyecto realizado dentro de este programa, como ocurrió con Interacciones de Javier Vallhonrat que desarrolló a partir de su Tender puentes 42º Norte, o bien integrado en la trayectoria profesional del artista, como se ha podido ver, entre otros, en las exposiciones de Joan Fontcuberta, Bleda y Rosa o Manolo Laguillo.

DEL SALÓN FAMILIAR A LA SALA DE MUSEO. EXHIBICIÓN DE LA INTIMIDAD FAMILIAR EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA

Eunice Miranda Tapia

Universidad Pablo Olavide

Resumen

En la creación fotográfica actual, el tránsito de lo privado hacia lo público es una práctica frecuente en la que se exploran los límites de lo íntimo y lo expuesto. La intimidad de la familia, los vínculos emocionales entre sus distintos miembros, los otros modelos de familia que se alejan de lo normativo son algunos de los conceptos representados en la fotografía contemporánea. En el tránsito de imágenes de la vida privada a un ámbito público, llámese museo, galería, libro de artista o cualquier otro medio, la fotografía exhibe una visión que se materializa desde una posición doble por parte del artista: como miembro de la familia y como creador. Con ello es posible descifrar en primera persona el complejo mapa que constituye la comprensión de lo que hoy significa el concepto de familia.

Con el objetivo de mostrar un panorama general de la representación de la familia en la fotografía contemporánea, en este breve espacio, realizaremos un breve acercamiento a distintas producciones fotográficas procedentes de América y Europa, presentes en la escena contemporánea de la fotografía.

Palabras clave: familia, fotografía contemporánea, privacidad, modelos de familia.

Abstract

The exhibition of private life is a frequent practice in contemporary photography, where the limits of the intimate and the exposed are explored. The intimacy of the family, the emotional ties between its different members, the other family models that move away from the normative are some of the concepts represented in contemporary photography. In the transition of images from private life to a public sphere

—from museum to a gallery, artist's book or any other medium—, photography exhibits a vision that materializes from a double position on the part of the artist: as a member of the family and as creator. With this, it is possible to decipher in the first person the complex map that constitutes the understanding of what the concept of family means today.

With the aim of showing a general panorama of the representation of the family in contemporary photography, in this brief space, we will make an approach to photographic productions from America and Europe in the context of contemporary photography.

Keywords: family, contemporary photography, privacy, family models.

Introducción

De la familia nuclear a la familia elegida, del recuerdo atesorado en la memoria al recuerdo construido, de la familia imaginada a la familia extendida, en este espacio deseamos generar un diálogo entre la representación de la familia ideal y normativa y las revisiones críticas que son producidas desde la fotografía contemporánea. Para ello hemos identificado la obra de diversos artistas que identifican en la inestabilidad de la familia un vehículo para cuestionar los modos en que ésta es —y ha sido— tradicionalmente representada y, a su vez, formulan algunos de los conflictos que la propia estructura de familia significa. Al mismo tiempo, deseamos sumar las narrativas que localizan en la dinámica de la cotidianidad, una oportunidad para dialogar con los recuerdos y la construcción de la identidad a partir de las imágenes familiares. Hans Belting (2007: 267) dice: "En el movimiento pendular de la eterna búsqueda de imágenes, se adopta como programa o bien la belleza, o bien la verdad de la fotografía «en un caso la impresión subjetiva y en el otro la expresión objetiva del mundo»". En estas representaciones caben las dos posiciones que propone Belting, pues en la búsqueda de imágenes de lo familiar, habrá espacio tanto para lo real como lo imaginario, lo teatral y lo documental, así como lo agradable y lo convulso.

La familia elegida o también las conformadas por parejas del mismo sexo, son un ejemplo del modo en que la definición de familia se abre a otras posibilidades en las que ésta se comprende más como una forma de organización de un pequeño grupo social vinculado por las emociones que desde un lazo sanguíneo o legal. En la fotografía contemporánea, estos modelos de familia pueden ser expuestos desde una

posición personal que pretende sensibilizar sobre esos otros modos de hacer familia o bien, desde una posición que simplemente muestra un modo más de convivencia. Esto ya lo encontramos de manera reveladora en la obra de Larry Clark y Nan Goldin realizada entre 1970 y 1986, respectivamente. En este espacio revisaremos la obra de artistas que exhiben modos alternos a la familia nuclear. Por una parte, revisaremos un proyecto en el que la familia extendida funciona como protagonista para elaborar un discurso sobre la complejidad de las relaciones familiares como primera organización social, y por otra parte mostraremos dos proyectos que en los que la familia elegida y la homosexual se muestran como formas alternativas en la conformación de grupos familiares.

Alejados de la representación documental, en un segundo espacio, revisaremos la obra de artistas que exploran desde la evocación y el simulacro otras maneras de conformar narrativas sobre la familia, de tal manera que confrontaremos distintas prácticas que, desde la creación fotográfica autoral contemporánea, abren otros debates para sumar a los que se conciben desde una producción más tradicional.

1. Familia extendida y otros modelos de familia

El fotógrafo Mira Bernabeu[1] (n. España, 1969), desarrolla un complejo proyecto que titula *Mise en scène* (1996-en proceso) conformado por imágenes de su familia extendida a la que va sumando distintas versiones con el paso de los años a manera de variaciones sobre el mismo tema. La primera parte de la serie la titula *Mise en scène I* (1996). Para realizarla convocó a todos los miembros de su familia (paterna, materna y los cónyuges) y los hizo posar en un escenario, concretamente en el teatro Wagner ubicado en Aspe, Alicante, lugar que perteneció anteriormente a su familia (Sala Parpalló, 2006). Todos los "actores", desde los niños pequeños hasta los ancianos aparecen en dos versiones, vestidos y semidesnudos, apenas cubiertos con ropa interior que aparenta estar manchada de sangre.

Posan en grupo, formales, inmóviles y con una expresión apenas visible en sus rostros. De esta manera cuestiona la realidad de la convivencia dentro de su grupo familiar, evocando las fricciones, los desacuerdos y los modos diversos de pen-

1 Algunas de las imágenes del autor están disponibles en: <https://atlasiv.com/panorama-domestico/> y en <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-mira-bernabeu/>. [Consulta: 15 de diciembre de 2021].

samiento entre los múltiples miembros que componen la diversidad del grupo. El resultado es una fotografía de la familia extendida que sale completamente de la forma tradicional de representación, al mostrar a todos en dichas condiciones y además al aportar una fuerte crítica a la idea de que la familia como grupo representa un espacio de protección, tranquilidad y armonía. Como menciona Marta Gili (2005: 118) a propósito de la serie:

> El mito de la cohesión familiar ante los peligros que depara el mundo exterior, es uno de los más extendidos, y a la par de los que más sufrimiento ha provocado y sigue provocando: cuando esta intimidad se rompe, cuando la intensidad familiar fracasa, aparece simultáneamente el sentimiento de culpa a causa del conflicto [...] El secreto deseo de calibrar con el mismo rasero a todos los miembros de la familia sigue presente, aunque sea a costa de romper todos los tabúes, como el de la desnudez de los padres, o el respeto a los mayores.

La exhibición de las imágenes como dípticos es un elemento fundamental para la construcción de la narrativa en la obra de Bernabeu. La imagen en la que la familia aparece vestida provee información sobre la apariencia y el estatus social diverso, aunque sea el mismo grupo familiar. Pero en la fotografía en la que están semidesnudos, lo que pone en evidencia son las relaciones interfamiliares profundas, es decir, lo que está más allá de las apariencias. Por otra parte, Bernabeu elige detalles de sus fotografías para realizar breves "homenajes" a los miembros de su familia, por ejemplo, en los fragmentos en que extrae las imágenes de sus abuelas.

Bernabeu utiliza a su familia —y se excluye de las imágenes—, como un espejo de la sociedad española, que queda mejor evidenciado en la segunda parte de la serie que complementa diez años después a la primera. En esa segunda serie, convocó nuevamente a todos los miembros de su familia en el mismo teatro para retratarlos en dos versiones, en una fotografía aparecen nuevamente semidesnudos y en otra imagen aparecen vestidos formalmente. Para esta segunda fotografía, organizó la posición de cada uno de los miembros de su familia, según una serie de informaciones que éstos le habían proporcionado al artista a partir de un breve cuestionario-encuesta. En éste, se vertían datos relacionados con sus opciones religiosas y políticas, así como su actual situación económica. La puesta en escena fue organizada según la opción política, a la izquierda, centro y derecha, respectivamente. La serie se conformó por un tríptico en el que la imagen central aparecía todos los

miembros de la familia y en las imágenes laterales del tríptico, se separaban en dos grupos, el de la izquierda afín a este pensamiento y el de la derecha lo mismo. Esta segunda parte de la serie la tituló *Mise en scène X*, 2006. La continuación de la serie significa una reelaboración de la primer idea que desarrolló Bernabeu pero también es un modo de representar el paso del tiempo, las fricciones y los distanciamientos que se generan dentro de la familia. En palabras del autor:

> Si con el proyecto *En círculo, Serie Mise en Scène I*, 1996, se cuestionaba la realidad de la convivencia dentro de un grupo (la familia), mostrando la violencia explícita en él; en *Panorama doméstico, Serie Mise en Scène X*, 2006, se cuestiona tanto eso como los pilares económicos, políticos y religiosos del grupo, mostrando públicamente los pensamientos más privados de sus componentes. (BERNABEU, s.f.)

La serie fotográfica es acompañada por un video que documenta la puesta en escena y en la que se evidencia el papel de director del fotógrafo para organizar las distintas tomas fotográficas. El video se titula Panorama Doméstico ¡Acción!, en el que, según el comisario y crítico Carles Guerra funciona como soporte de la memoria familiar en el cual se vierten otros aspectos de la memoria familiar que generalmente quedan fuera de lo que se refleja en un álbum. En palabras de Guerra (2016):

> El video que documenta la jornada nos permite introducirnos en las tensiones de Panorama doméstico ¡Acción! A lo largo de este documento el interés estético y ciertas formas de representación sociológica se articulan sin excluirse. Lejos de plantear una disyuntiva entre formas de representación visual y otras de cariz conceptual, el video —que se suma a los resultados del proyecto global— permite una coexistencia dialógica que combina diferentes acercamientos metodológicos al objeto de la familia.

La concepción de familia que propone Bernabeu está relacionada con la idea de familia comprendida dentro de un contexto social más amplio, es decir, su familia es el resultado de la influencia social externa y a la vez es el modelo de una determinada sociedad. El hecho de situar a su familia en un teatro, alejado de cualquier referencia a un espacio privado-íntimo, provee al retrato familiar de un sentido social más amplio y aparentemente impersonal, pero al mismo tiempo no debemos olvidar que es su propia familia la que le sirve de modelo. Por lo tanto, lo que ahí se exhibe es un retrato de su vida privada y la de los miembros de su familia.

Desde la representación de la familia extendida de Bernabeu, nos trasladamos a la familia elegida que exhibe Ryan McGinley[2] (n. EE UU, 1977), con la serie que titula *The Kids Are All Right* (1998-2003). Inspirado por Larry Clark, a quien conoció mientras estudiaba diseño gráfico en Nueva York, realiza un extenso proyecto fotográfico en el que documenta su vida y la de sus amigos en el entorno neoyorkino. Las imágenes de McGinley registran un ambiente de inquietud adolescente, festivo, caótico, sexual y pleno de movimiento. A diferencia de la obra de Larry Clark y también de Nan Goldin —ambos, fundamentales para comprender el traslado del ámbito íntimo al público, a partir de los años ochenta en los EE. UU.— en la familia elegida de McGinley hay poco espacio para el drama y el dolor, pero sin duda funcionan como un eco a la obra de ambos autores. Como menciona Charlotte Cotton (2009: 153):

> La ubicación de muchas de las fotografías de McGinley —el Lower East Side de Manhattan—, zona reconocida como gentrificada desde finales de los años 70, fue también el sitio de los primeros trabajos de Nan Goldin. Esta es quizá una indicación de que la versión de McGinley de la fotografía de la vida íntima, fue una respuesta a una herencia reconocida y reformulada. Lo que es nuevo en su trabajo es la falta de angustia y dolor, presente en gran parte de la fotografía íntima previa, ahora sustituida por una conciencia lúdica en colaboración con sus sujetos, para ayudar a dar forma a las narrativas en el contexto público del mundo del arte.

En las fotografías de la serie que realiza por más de cinco años —en Greenwich Village, en el lado oeste de Nueva York, donde vive con sus amigos—, el autor expone un modo de vida en el que se percibe una intensa cercanía entre los miembros del grupo, que se constata no sólo por el intercambio de parejas sexuales sino también por los momentos de juego y descanso o de complicidad mientras realizan grafitis, escalan edificios o vagan desnudos por un callejón.

Las fotografías son realizadas tanto en el espacio íntimo de las habitaciones de un apartamento caótico, en el que la cama será uno de los escenarios íntimos más repetidos, aunque también otros espacios domésticos forman parte de la serie, como el baño o el salón, pero el proyecto también se caracteriza por registrar la

2 Su obra se puede consultar en: <https://ryanmcginley.com/installations>. [Consulta: 10 de enero de 2022].

vida cotidiana de él y sus amigos en distintos espacios urbanos como azoteas de edificios, calles oscuras, lagos o también muros ciegos que sirven de fondo neutro para los retratos de sus amigos.

El proyecto se entiende en el cúmulo de imágenes que reiteran momentos de euforia, poses absurdas, rostros ensangrentados por peleas callejeras o accidentes, hombres jóvenes masturbándose y también parejas heterosexuales y homosexuales en momentos de intimidad, todo lo anterior sin caer en lo emotivo o lo sentimental. Las imágenes parecen más un registro crudo y directo de un modo de vida desenfadado en una fiesta que no termina y que permanece en éxtasis constante.

En palabras del autor: "Mis fotografías son una celebración de la vida, de la diversión y de lo bello [...]. Son un mundo que no existe. Una fantasía. La libertad es real. No hay reglas. La vida que me gustaría estar viviendo". (GEFTER, 2007).

Gran parte de la serie está conformada por retratos en los que los personajes posan de manera frontal al autor, realizan algún gesto o una pequeña acción probablemente dirigida o producto de una reacción espontánea. En el resto de las imágenes, el estilo de McGinley se caracteriza por ser fotografías de instantes, en las que en ocasiones la poca calidad técnica de la toma puede incluso ser parte de una propuesta estética. Este estilo se verá también en la obra de otros autores que durante la primera década del siglo XXI explotaron la estética del error como una propuesta estética renovadora[3]. Por otra parte, es interesante apreciar en la serie *The Kids Are All Right* que, aunque la obra aborda la vida de su círculo más cercano, de su tribu, no hay imágenes de grupo, sino de parejas o de personajes aislados. El autor aparece en algunas fotografías, en algunas de ellas interactúa con sus amigos, mientras que la gran parte de ellas corresponden a autorretratos. Sin embargo, a diferencia de la obra de Nan Goldin, el proyecto de McGinley no se percibe como una obra de profundidad introspectiva, sino como un registro desenfadado de una forma de vida.

Los amigos del autor son también artistas o *skaters,* grafiteros y músicos, es decir, todos ellos forman parte de un círculo creativo que apoya la documentación que McGinley realiza constantemente, colaboran con su proyecto, actúan para él, son conscientes de su participación en las imágenes y de la intención del autor para ser expuestas.

3 Véase el caso de Terry Richardson en gran parte de sus imágenes de moda y por otra parte el estilo de Wolfgang Tillmans desde su producción fotográfica conceptual.

La primera vez que las imágenes fueron expuestas, fue en el año 2000, en una sala de un edificio en construcción en Manhattan que el artista adaptó como galería para montar una exposición por sí mismo. Hizo cien libros que contenían cincuenta imágenes cada uno, en la exposición vendió cincuenta de ellos y el resto lo envió a fotógrafos a los que admiraba, entre ellos Larry Clark, Nan Goldin y Wolfgang Tillmans. Uno de ellos llegó a manos de un galerista y desde ahí, en el año 2003 su obra se expuso individualmente en las salas del Whitney Museum de Nueva York. El autor tenía la firme intención de exhibir su obra, y en ello su vida y la de sus amigos, y también le interesaba ser reconocido por su trabajo, que su obra fuera ampliamente difundida. Como él mismo lo indica: "Me interesa llegar a las masas con mi trabajo. Es una de mis metas" (GEFTER, 2007). Con esta declaración, el autor confirma su intención en la exhibición, que al final resulta coherente con el lenguaje fotográfico, directo y sin censura que caracteriza su trabajo.

De la exhibición de la vida agitada de un grupo de jóvenes que conviven en Nueva York y continuando con el reconocimiento de otros modelos de familia, nos trasladamos a la obra de Zackary Drucker (n. EE UU, 1983) —una mujer transexual— y de Rhys Ernst (n. EE UU, 1982) —un hombre transexual— ambos pareja sentimental. Durante seis años, los dos artistas documentan su vida como pareja además de mostrar el proceso en el que están cambiando de género. El resultado es una serie que titulan *Relationship* (2008-2013) y que tuvo como primera plataforma de difusión la prestigiosa Bienal del Whitney Museum de Nueva York en 2014. La serie, además de exhibir variados aspectos de la vida privada de los autores, significa la narración de su vida sentimental en paralelo a la construcción de una nueva identidad física y de la transformación psicológica que conlleva ese proceso.

Aunque en sus imágenes registran el cambio de género por el que está pasando cada uno de ellos, la serie se aleja del sensacionalismo en torno a este acto y se centra en representar el aspecto emocional e íntimo de la pareja. Si bien, algunas imágenes sí ponen de manifiesto sus respectivas transformaciones. De esta manera, el proyecto se convierte en un documento que, con gran naturalidad, refleja la vida amorosa de una pareja. Esto seguramente es el reflejo de la situación en la que fueron realizadas las imágenes, pues como ambos autores dicen, originalmente las fotografías fueron hechas como parte de su vida privada y no tenían ninguna intención de exhibirlas, pero fue con el paso del tiempo y aunado a la exhibición de otro proyecto documental que realizaban sobre la artista transexual Flawless Sabrina,

que surgió la oportunidad de mostrar las imágenes y así articular un discurso artístico. Al respecto, los autores declaran lo siguiente:

Fotografiarnos uno al otro fue algo que hicimos por diversión, sólo para nosotros. Las imágenes no eran nuestro trabajo principal, siempre eran algo más, algo en el fondo, en la distancia, detrás de nuestro trabajo "real", de nuestros videos, *performances* y películas (DRUCKER y ERNST, 2016: 14).

Por otra parte, la atención que dirigen hacia las relaciones entre personas transexuales con este proyecto resulta en un momento idóneo desde un sentido social, temporal y geográfico. Al ser un proyecto que se desarrolla en Estados Unidos, y de producción tan reciente, la obra logra una amplia visibilidad por el hecho de ser exhibida en importantes espacios museísticos que, además, aportan un amplio despliegue de actividades para apoyar tanto la difusión del proyecto como, dar visibilidad a las parejas transexuales, así como al cambio de sexo[4].

Las fotografías que conforman *Relationship,* como hemos dicho antes, son imágenes de la vida cotidiana de la pareja, en las que existe un estilo que se puede entender como documental, pues pareciera ser el registro de momentos en los que no hay una aparente dirección o intervención por parte de los autores. Sin embargo, también se encuentran imágenes que se entienden construidas, sobre todo los retratos en los que aparecen uno o ambos personajes. Los espacios en los que se desarrollan las actividades son, por una parte, la casa en la que ambos conviven, de la que se puede ver los dormitorios, el salón o la cocina; y por otra parte el espacio público, del que registran su vida social en fiestas y conciertos, sin embargo, en el proyecto predomina el primer tipo de imágenes. Por otra parte, entre las fotografías de momentos íntimos, dejan ver también los medicamentos que ambos están tomando como parte de su tratamiento médico para el cambio de sexo y también las transformaciones en el cuerpo que lentamente se van apreciando en cada uno de ellos.

Finalmente, compartimos lo que señala Stuart Corner, comisario del Museum of Modern Art de Nueva York, en el prólogo al libro *Relationship* publicado en 2016:

4 Como parte de la exposición realizada en el Whitney Museum de Nueva York en 2014, se proyectó *She Gone Roghe* (2012), un corto documental-ficción que realizaron ambos autores y en el que Zackary Drucker actúa para explorar y cuestionar su proceso de construcción de identidad como "Darling". También se realizaron acciones performativas por tres reconocidos artistas transgénero: Holly Woodlawn, Vaginal Davis y Flawless Sabrina.

"Este cuerpo de trabajo genera un código para reconsiderar nuestras familias y nuestras relaciones, no como estructuras fijas, sino, como comunidades elásticas capaces de celebrar la transformación, en vez de temerla". (DRUCKER y ERNST, 2016: 7).

Por medio de la revisión de la obra de Mira Bernabeu, Ryan McGinley y de la pareja de artistas Zackary Drucker y Rhys Ernst, se ha querido ejemplificar la diversidad presente en los modelos de familia que se representan en la fotografía contemporánea. El caso de McGinley claramente hace eco a la obra de Nan Goldin por ser un registro minucioso de la vida que comparte con sus amigos, que, como en el caso de Goldin, son también su familia elegida. Por otra parte, en la obra de Bernabeu encontramos en la puesta en escena de su familia extendida que, desde la diversidad del numeroso grupo que se reconoce como una familia española más, propone crear un espejo de la diversidad social y de pensamiento político y religioso presente en la sociedad española. Así como Mira Bernabeu entiende a su propia familia como ese espejo de lo social, Zackary Drucker y Rhys Ernst hacen pública su intimidad para mostrar la vida que lleva una pareja transgénero, a la vez que colaboran en dar visibilidad a este tipo de relaciones. Por lo tanto, la propuesta de Drucker y de Ernst funciona también como un modo de reflejar con naturalidad un aspecto de la sociedad. Lejos de todo sensacionalismo, los autores exhiben cuestiones relacionadas con la homosexualidad y el transgénero desde una perspectiva que asume con naturalidad este tipo de relaciones.

2. Familia imaginaria, evocación y artificio

El proyecto fotográfico de Suzanne Heintz[5] (n. EE. UU., 1965) titulado *The Playing House Project: Life once removed* (2000 - en proceso) es una especie de catálogo de fotos familiares sobre situaciones cotidianas. Aparecen tres personajes: la fotógrafa, su esposo y su hija de ocho años. Las fotografías representan los momentos felices que podrían estar en cualquier álbum de familia: el día de la boda, las vacaciones invernales en la montaña nevada, los regalos que se abren con sorpresa en la noche de navidad o un baile en traje de gala con su esposo. También aparecen

5 El proyecto *The Playing House Project: Life once removed,* se puede visualizar en: <http://suzanneheintz.com/>. [Consulta: 10 de enero de 2022].

momentos con su hija, como la noche de *halloween* en la que la madre la acompaña a pedir dulces o la niña que busca huevos de colores en el día de pascua. Susan Heintz, no se limita a representar situaciones o eventos importantes, sino que, además suma otros momentos de la vida cotidiana: como una noche aburrida frente a la televisión o una tarde de juego de cartas en la mesa del jardín. El proyecto reproduce la imagen estereotipada de la familia feliz norteamericana de clase media que vive en un barrio suburbano. Lo particular de esta serie es que la familia de Suzanne Heintz es ficticia. Tanto su "esposo" como su "hija", son dos maniquíes en escala real a los que viste, maquilla y posiciona de acuerdo a cada situación que quiere representar.

A pesar del aparente sentido del humor del proyecto, el trasfondo es en realidad una crítica al modelo de familia a la que una mujer de la edad de Heintz (nacida en 1972, comenzó el proyecto cuando tenía 28 años) debería no sólo aspirar sino de hecho poseer. La fotógrafa responde con este proyecto a la presión social que recae en ella (y que viene desde distintas direcciones, desde su madre hasta sus amistades) sobre el hecho de formar una familia y así lograr una vida plena. Con su obra reflexiona a la vez sobre los múltiples aspectos que como mujer se deben conseguir para lograr una imagen social de éxito y, con ello, de aprobación. Al respecto la artista declara:

> El término perfección ya no se utiliza para describir lo que todos nos esforzamos por ser. Ahora, se dice realización [...]. Pero para las mujeres, el camino hacia la realización no es a través de una cosa, es a través de todas las cosas: educación, carrera, hogar, familia, logros, sabiduría. Si alguna de esas cosas se deja de lado, frecuentemente se percibe como que hay algo mal en tu vida. (KIRKOVA, 2014).

En cada una de las escenificaciones de Heintz existe un alto grado de ficción que es utilizado tanto, para hacer posible las imágenes, como, para exagerar los roles familiares y las situaciones que representa. Es decir, el suyo es un doble juego de simulacro: exagera e inventa para señalar una problemática real que le afecta a ella como mujer y a tantas otras mujeres que se encuentran reflejadas en ella.

El espacio que utiliza para generar sus pequeñas historias familiares fue, inicialmente, su casa. Desde el dormitorio en el que registra el momento en que se levanta de la cama o le da un beso a su hija para desearle las buenas noches, hasta el salón en el que se celebra la cena de navidad o se abren regalos. Con el paso del

tiempo, el proyecto fue evolucionando para crear discursos fuera de casa e inventar, por ejemplo, unas vacaciones en la montaña o un viaje a París. Salir del espacio del hogar le permitió dar otras visiones al proyecto. Por una parte, descubrió que el impacto que causaba durante la toma, en las personas que presenciaban la puesta en escena, generaba inicialmente una situación cómica. Cuando las personas descubrían el sentido del proyecto, lograba girar la atención del público a un problema serio al que se enfrentan mujeres de todas las geografías. Heintz menciona: "Usar el humor, a la par del impacto, permite que mi mensaje penetre y que el trabajo tenga un mayor impacto. El objetivo es lograr que la gente reconsidere su obstinada lealtad a las expectativas de vida tradicionales" (KIRKOVA, 2014).

El proyecto fotográfico de Heintz, por lo tanto, es un modo de representar la familia, más que de fotografiarla. La familia inventada de Heintz ha viajado, ha pasado por crisis familiares, por estancias en un hospital, por celebraciones familiares y hasta ha renovado sus votos matrimoniales, es decir, el proyecto ha evolucionado en su narrativa, pero también lo ha hecho la propia "familia" de Heintz.

Por otra parte, en el trabajo de la fotógrafa Mariela Sancari[6] (Argentina, 1976) encontramos una forma de evocar la ausencia, también de su padre fallecido, a partir de retratos que realiza a otros hombres que de alguna manera se asemejan a su padre. El padre de Sancari se suicidó cuando ella tenía catorce años. Nunca pudo ver su cuerpo, por razones que ella desconoce pero que intuye relacionadas con el hecho de que fuera un suicidio o por una prohibición relacionada con su religión judía. Desde ese momento, junto con su hermana gemela, empezó a obsesionarse con la idea de que en cualquier día y lugar vería de nuevo a su padre. Con la ayuda de una beca artística concedida por el gobierno mexicano, en el año 2013 regresó a Buenos Aires para buscar entre los rostros del barrio donde creció, una cara, un gesto, que ayudara a reconstruir la imagen de su padre que guardaba en su mente y que, con el paso del tiempo, se hacía cada vez más débil. Para lograrlo, realizó una convocatoria en un diario local y pegó letreros por toda la ciudad, en los que convocaba a presentarse a hombres que pudieran parecerse a su padre, para de ese modo poder imaginar cómo habría envejecido y cómo sería en ese momento, si estuviera vivo (CHOUZA, 2014).

6 La obra de la fotógrafa se puede revisar en <https://www.marielasancari.com/6854937-moises#0>. [Consulta: 10 de enero de 2022].

El anuncio decía así: "SE BUSCAN HOMBRES ENTRE 68 y 72 años de edad y con ojos claros, parecidos al señor de la foto, para formar parte de un proyecto fotográfico. Interesados comunicarse al [...] o presentarse en la Plaza Colombia [dirección] de lunes a viernes entre 11 y 14:00 horas" (SANCARI, 2015). En el anuncio estaba la foto de su padre, hecha muy poco tiempo antes de morir. El proyecto duró tres meses, durante los cuales Sancari se instaló en la plaza a la que su padre la llevaba a jugar cuando era niña, esperó pacientemente a los participantes, quienes posarían en un estudio improvisado que colocaba cada día. El proyecto final no incluye a todos los que participaron, sólo a aquellos que, "podrían parecerse un poco al hombre que perdió, y descubrir en ellos una pequeña fracción de la relación negada definitivamente a ella" (SEYMOUR y PADLEY, 2015).

En la serie que conforma el proyecto final, todas las imágenes corresponden a los hombres que respondieron a la convocatoria, y sólo en dos imágenes se rompe esa dinámica con la presencia de la autora, que en una de las fotografías aparece detrás de uno de ellos y en otra imagen aparece de espaldas mientras el mismo hombre de la imagen anterior, peina el cabello de la autora.

Los retratos tienen el estilo de una fotografía de filiación. Utiliza como fondo un telón azul que lo alterna con otro rosa. Los modelos posan con la ropa del padre de Sancari, dirigen su mirada de frente a la cámara o también cambian de ángulo, pareciendo en ocasiones imágenes de ficheros policiacos.

Moisés resultó una obra que ha sido merecedora de múltiples premios y que ha sido expuesta en veintidós ocasiones desde el año 2014. Como en otros casos que revisamos en esta investigación, Sancari también realizó un libro de artista, el cual tuvo una excelente acogida en múltiples espacios dedicados a la crítica fotográfica alrededor del mundo.[7] En la edición final del libro no aparece la fotografía en la que se ve el rostro de la autora y el único texto que acompaña el libro dice: "Moisés es una tipología de retratos de hombres de 70 años, la edad de mi padre si estuviera vivo" (SANCARI, 2015). En este sentido, es interesante destacar el modo en que un proyecto fotográfico es adaptado a distintos modos de difusión, haciendo posi-

7 Fue seleccionado como uno de los mejores fotolibros del año 2015, por la revista *TIME*, *The Guardian*, *Photoeye* e *Internazionale*, entre otros medios.

ble diversas formas de narrar la historia por parte de la autora y también propiciar varias lecturas por parte del espectador.

Así como Heintz plantea una familia feliz imaginaria, la fotógrafa Dita Pepe[8] (n. República Checa, 1973) en su proyecto titulado *Self Portraits with Men* (2003 - en proceso) imagina cómo pudo ser su vida al lado de distintos hombres. Para ello, realiza retratos fotográficos acompañada por un hombre que juega el papel de esposo, y en ocasiones con los hijos de éste, para asemejar una fotografía de familia.

En cada imagen, la autora se viste, posa y actúa de acuerdo con el compañero que tiene a su lado. Las fotografías son hechas en el contexto que rodea al hombre que ha decidido colaborar con su proyecto y puede ser tanto el jardín de la casa como otros espacios y escenarios naturales que la "pareja" suele frecuentar. Es decir, se sitúa en los espacios de la vida cotidiana de sus personajes y adapta su persona tanto en el lenguaje corporal como en la vestimenta de acuerdo con el lugar y, sobre todo, con el estilo del hombre. Sobre este proyecto, la autora comenta:

> Siento que todo en mi vida es relativo. Cuando veo mi pasado, si las cosas hubieran sido sólo un poco diferentes, podría haber terminado siendo alguien completamente diferente de lo quien soy ahora (BRIGHT, 2010: 106).

El sentido final del proyecto es reflexionar sobre el modo en que el contexto, las personas que nos rodean y en particular la pareja con quien se forma una familia genera un impacto importante en la construcción de la identidad. Y, por otra parte, "que la noción de identidad puede ser fluida, cambiante y dependiente de las circunstancias" (BRIGHT, 2010: 106).

El resultado de *Self-portraits with man* son escenificaciones que no siempre quedan claras, pues en ocasiones parecen fotografías casuales que fueron hechas para registrar un día en familia e incluirlas en un álbum. Evidentemente cuando se ve la serie en su conjunto y se percibe que es la misma mujer la que aparece en todas las fotografías, es posible entender la escenificación y el montaje de toda una serie de códigos que reproducen los modos de representación de la familia.

Los personajes posan de frente a la cámara, son imágenes en las que la idea de instante no existe. Como en gran parte de las fotografías de un álbum familiar en el que los personajes repiten poses estáticas, ven a la cámara y actúan según el rol

8 El proyecto fotográfico que aquí se presenta, puede ser consultado en: <https://www.ditapepe.cz>. (Consulta: 10 de enero de 2022).

que juegan en la familia: ya sea como madre, como esposa, como padre de familia, como abuelos, etcétera.

Por otra parte, como hemos dicho antes, Pepe utiliza tanto espacios interiores como exteriores en sus escenificaciones y, además, los espacios privados en los que trabaja nunca pertenecen al entorno de la autora. Por ello, cuando vemos una fotografía hecha en el exterior de una vivienda familiar o en el interior de un salón, resulta complejo describir esos espacios como "el espacio íntimo" que ha sido utilizado para generar las imágenes. Puesto que sí, se trata de un espacio íntimo, pero no es el de la autora y tampoco tenemos la certeza que sea el de los personajes que aparecen en sus imágenes, sin embargo, lo que nos conviene apuntar es que retoma los mismos espacios —de nuevo, como un código— para escenificar una fotografía familiar.

Sobre el modo en que este proyecto ha sido expuesto, a diferencia de Heintz, su obra cuenta con una amplia difusión, sobre todo en su país en donde ha recibido múltiples premios y reconocimientos por su labor fotográfica. En particular la publicación del libro sobre este proyecto fue premiada en el año 2014 en el concurso de libros sobre fotografía *Artists who do books*, en Londres y también fue nombrada dentro de la lista *The Photographer of the Year 2013*, por *Czech Grand Design*, en la República Checa. Como parte de la difusión el proyecto, vale la pena indicar lo que la propia artista aclara en la en la página web personal en la que difunde este y otros proyectos. La biografía sobre su persona termina con una frase en la que aclara que está casada y que tiene dos hijas. Quizá, y considerando el caso de Heintz, para evitar juicios superficiales sobre su proyecto.

Conclusiones

La propuesta de artistas aquí presentada ofrece un pequeño rastreo de la producción fotográfica contemporánea relacionada con la representación de la familia del autor a partir de un breve *corpus* que, entendemos, puede y debe continuar creciendo. Los modos de traslado de las imágenes privadas o personales se ofrecen desde múltiples plataformas y también, las lecturas que de ellas se practican. A partir de las obras fotográficas que promueven, visibilizan y otorgan un espacio a otros modelos de familia, alejadas del sistema tradicional occidental, localizamos no sólo una propuesta estética que se desplaza entre lo escenificado y lo documental, sino una propuesta de análisis social que es necesaria abordar y que, desde la foto-

grafía autoral, también puede ser planteada. Por otra parte, localizamos una serie de discursos que, desde la ficción, artificialidad y simulacro, reconstruyen y crean otras narrativas posibles dentro de la representación de la familia. Esto nos permite ampliar la noción de documento, ampliamente otorgada al concepto de fotografía de familia.

Sin duda alguna, cada una de las categorizaciones propuestas abre nuevos caminos para futuras investigaciones. Sin embargo, es especialmente enriquecedor profundizar en la producción fotográfica que cuestiona los modelos tradicionales de familia, para reflejar así el panorama más diverso e inclusivo que se está desarrollando cada vez con mayor vigor en el momento histórico en el que nos encontramos. Y para ello, la fotografía es una herramienta útil y creativa, que permite profundizar en torno a estos temas que en el día a día se actualizan, mutan y transforman de manera inconmensurable.

Bibliografía

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.

Bernabeu, Mira (s.f.). "Panorama doméstico de Mira Bernabeu. Serie Mise en Scène X" en *Atlas Revista Fotografía e Imagen.* <https://atlasiv.com/panorama-domestico/> [Consulta: 3 de diciembre de 2021].

Bright, S. (2010). *Auto Focus: The Self-Portrait in Contemporary Photography*. London: Thames & Hudson.

Chouza, P. (2 de julio de 2014). "Mariela Sancari y la memoria de su padre" en *El País*. <https://elpais.com/cultura/2014/06/24/babelia/1403637296_503133.html> [Consulta: 30 de noviembre de 2021].

Cotton, Ch. (2009). *The Photograph as Contemporary Art.* London; New York: Thames & Hudson.

De Diego Otero, E. (2011). *No soy yo: autobiografía, «performance» y los nuevos espectadores*. Madrid: Ediciones Siruela.

Drucker, Z. y Ernst, R. (2016). *Relationship.* Munich; London; New York: Prestel Verlag.

Gefter, P. (6 de mayo de 2007). "A Young Man With an Eye, And Friends Up a Tree" en *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/2007/05/06/arts/design/06geft.html> [Consulta: 5 de diciembre de 2021].

Gili, M. (2005). "¿Qué se entiende hoy por familia?" en *Exit*, Núm. 20, pp. 112-124.

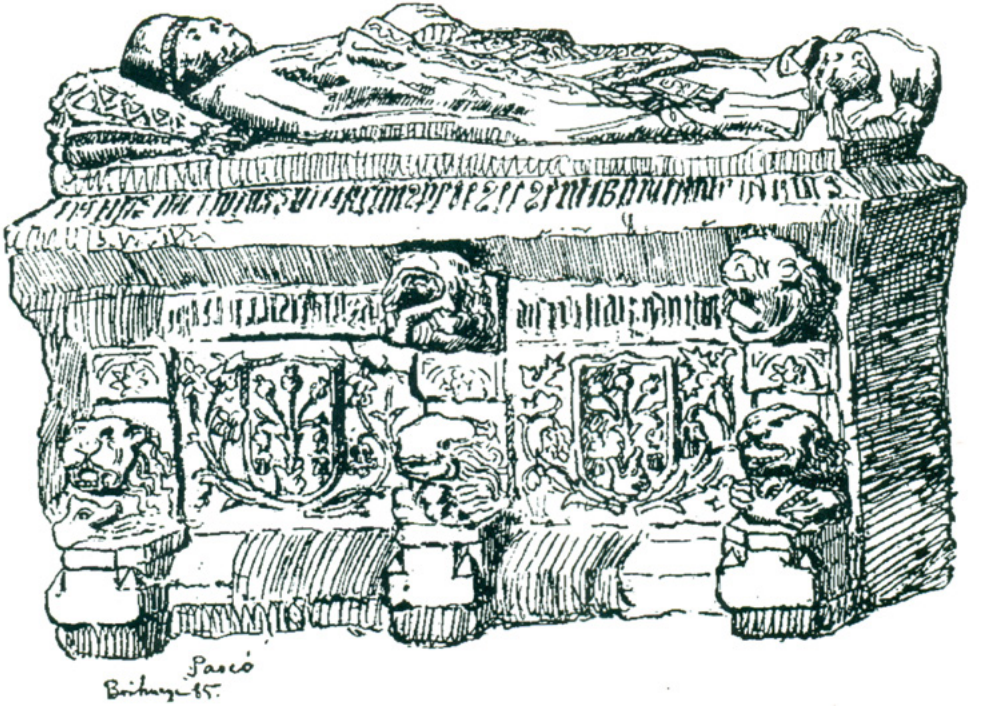
Guerra, C. (2006). "Diez años después. Un tableau familiar en video" texto crítico para la exposición *Panorama Doméstico Mise en Scène X, 2006. Mira Bernabeu,* celebrada en Sala Parpalló, Valencia, del 25 de octubre de 2006 al 7 de enero de 2007. https://es.scribd.com/document/72925081/DIEZ- ANOS-DESPUES- Carles-Guerra [Consulta 7 de diciembre de 2021].

Sala Parpalló (2006). "Panorama Doméstico Mise en Scène X, 2006. Mira Bernabeu". <http://www.salaparpallo.es/ficha_especial.html?cnt_id=165> [Consulta: 2 de agosto de 2021].

Sancari, M. (2015). *Moisés.* Madrid: La Fábrica.

Santella, R. (21 de diciembre de 2015). "Il migliori libri di fotografia del 2015. Scelti da Internazionale" en *Internazionale*.
<https://www.internazionale.it/opinione/flash/2015/12/21/migliori-libri-fotografia-2015> [Consulta. 27 de noviembre de 2021].

Seymour, T. y Padley, G. (10 de junio de 2015). "An Argentinian photographer took portraits of older men she thought might be her father". *British Journal of Photography*.
<https://www.1854.photography/2015/06/moises-mariela-sancari-photobook-fabrica-photoespana/> [Consulta: 10 de diciembre de 2021].


Pascó
Brihuega 85.

¡EUREKA! LA LOCALIZACIÓN DE UNAS OBRAS ESCULTÓRICAS ALCARREÑAS EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA[1]

Sonia Morales Cano

Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

Entre los fondos que custodia el Museo Arqueológico Nacional (Madrid) se hallan tres piezas escultóricas bajomedievales pertenecientes al sepulcro y a la lauda funeraria de dos clérigos, cuya identidad y procedencia hasta ahora no han sido certeras, al tiempo que se han ofrecido como obras inconexas entre sí. Sin embargo, con la ayuda indispensable de un importante conjunto de fotografías antiguas, el objetivo de este trabajo es demostrar no sólo que tienen un origen común —la localidad de Brihuega (Guadalajara)—, sino también que dos de esas piezas formaban parte de un mismo monumento funerario, la pertenencia de esas memorias sepulcrales y algunos elementos en común entre ambas obras que permiten situarlas en la órbita de la escuela escultórica toledana de finales de la decimoquinta centuria.

A su vez, el desconocimiento de la conservación de esos vestigios histórico-artísticos en la citada institución ha hecho que se hayan venido considerando obras desaparecidas durante el pasado siglo por quienes se han ocupado del estudio del patrimonio guadalajareño, y más concretamente del briocense, por lo que su correcta identificación supone un feliz descubrimiento en doble dirección.

1 Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación Catálogo de vestigios de la Guerra Civil en Castilla-La Mancha (1936-1939). Mapa interactivo, en cofinanciación de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y de la Unión Europea a través del Fondo Europeo de Desarrollo Regional, referencia SBPLY/19/180501/000054, dirigido por Ángel Ramón del Valle Calzado y Francisco Alía Miranda (Universidad de Castilla-La Mancha).

Palabras clave: Ricardo de Orueta, Tomás Camarillo, fotografía, escultura funeraria en España, sepulcro gótico, siglo XV, patrimonio artístico, Guadalajara, Brihuega.

Abstract

Among the funds kepts in the Museo Arqueológico Nacional (Madrid) there are three late-medieval sculptural pieces belonging to the sepulcher and the funeral lauda of two clergymen, whose identity and origin hitherto have not been certain, as well as they have been offered as unconnected works between them. However, with the indispensable help of and important set of historic photographs, the objective of this work is to demonstrate not only that they have a common origin -the town of Brihuega (Guadalajara)-, but also that two of these pieces were part of the same funerary monument, the membership of those sepulchral memories and some elements in common between both works that allow them to be placed in the orbit of the Toledo school of sculpture at the end of the fifteenth century.

At the same time, the lack of knowledge of the conservation of these historical-artistic vestiges in the aforementioned institution has led to them being considered works disappeared during the las century by those who have dealt with the study of the heritage of Guadalajara, and more specifically that of Brihuega, so its correct identification is a happy discovery in two directions.

Keywords: Ricardo de Orueta, Tomás Camarillo, photography, funerary sculpture in Spain, Gothic tomb, 15th century, artistic heritage, Guadalajara, Brihuega.

Introducción

En el presente trabajo dialogan dos épocas, la del último Medievo y la Contemporánea. La primera, lo hace ofreciendo unos monumentos funerarios, custodios de memoria, concebidos para traspasar la inmensidad del tiempo y llegar a sucesivas generaciones; la segunda, devolviendo la mirada y reproduciendo mediante la fotografía ese legado, salvándole del olvido y transformándose ella misma, a su vez, en un tesoro patrimonial, pues no en pocas ocasiones se convierte en la única imagen visual que testimonia la existencia de aquéllos, poniendo de relieve su valor. Porque, en medio, diversos acontecimientos —desamortizaciones, despoblación, conflictos bélicos, expolios, ventas clandestinas, etc.— han supuesto la ruina, desaparición y dispersión de buena parte del arte sepulcral, al igual que otros bienes

muebles e inmuebles de antaño. Y, solo en el mejor de los casos, se ha procedido a su traslado a instituciones museísticas para su conservación: fortuna que han corrido las piezas que aquí nos interesan, ahora en el Museo Arqueológico Nacional. Una situación, esta última, en la que también la fotografía se revela como documento esencial, clave para la identificación de las obras que conserva.

El importante acervo de arte bajomedieval que custodia este Museo, formado en gran medida con bienes procedentes de edificaciones eclesiásticas desamortizadas, ha aumentado de forma exponencial en la última centuria, gracias tanto a las compras estatales como a las donaciones de distintas instituciones y particulares. Esa circunstancia ha favorecido que en la sala dedicada a los reinos cristianos se exhiba un nutrido conjunto de obras escultóricas funerarias de procedencia y tipología diversas, como las que protagonizarán las siguientes líneas, de indiscutible calidad artística y preciado valor documental.

Pese a hallarse descontextualizada respecto al lugar originario para el que fueron concebidas cada una de las obras de este género, esa interesante colección patrimonial es lo suficientemente representativa como para descubrir al contemplador la evolución de los enterramientos que surgieron en la sociedad de los siglos del Gótico; también los cambios que se produjeron en torno a la idea de la muerte en el periodo de referencia respecto a los tiempos precedentes; y el papel que desempeñaron las inscripciones, los blasones, las efigies y heterogéneas representaciones iconográficas de laudas funerarias y sepulcros encargadas por laicos y eclesiásticos potentados para la pretendida perpetuación de su gloria terrenal *ad aeternum* y su salvación espiritual (MORALES CANO, 2018: 944).

No obstante, una cantidad ingente de piezas muy significativas de esa clase y ese mismo periodo permanece invisible para sus visitantes, por encontrarse en el depósito de esa insigne institución, si bien es cierto que algunas de ellas se pueden visualizar a través de las fotografías de la propia página web del Museo o de las imágenes que ilustran algunas publicaciones como el *Catálogo de la escultura gótica del Museo Arqueológico Nacional* (FRANCO MATA, 1993). Tal es el caso de las tres piezas que centran el presente trabajo, correspondientes, una de ellas a la estatua yacente de un clérigo, otra a un fragmento de la cama de un sarcófago con escudo blasonado y una tercera a la lápida sepulcral de otro eclesiástico doctor, con número de inventario, 1936/67, 1873/20 y 1933/156, respectivamente.

Hasta ahora, la procedencia de esos ejemplares escultóricos era incierta y se presentaban sin conexión entre sí. Empero, en las siguientes líneas se demostrará que los tres tienen un lugar originario común, que no es otro que la localidad alcarreña de Brihuega, aunque estuvieron destinados a dos iglesias distintas: las de San Miguel y San Felipe; y, además, se evidenciará que dos de las piezas formaron parte de un mismo monumento funerario. Unas memorias pétreas de dos potentados homólogos que pueden circunscribirse a la órbita de una de las escuelas escultóricas más señeras del tardogótico castellano: la del foco toledano, en el que brillaron artistas de la talla de Juan Guas, Egas Cueman y Sebastián de Toledo, por citar tan solo algunas de las figuras más punteras en ese efervescente entorno artístico.

En paralelo a este hallazgo en el Museo Arqueológico Nacional, ha de tenerse en cuenta que el desconocimiento de la conservación de estas manifestaciones culturales en esa importante institución española ha motivado que diversos estudiosos que se han ocupado del patrimonio histórico-artístico guadalajareño las consideren obras desaparecidas y, así, la vecindad briocense. De suerte que, la identificación de este legado, supone un feliz hallazgo en doble dirección, como un periplo de memoria de ida y vuelta.

Un descubrimiento que en modo alguno habría sido posible sin el apoyo documental de la fotografía histórica. Muy especialmente de la reproducida hace poco más de un siglo por el ilustre historiador del arte malagueño y Director General de Bellas Artes en la II República Ricardo de Orueta y Duarte (1868-1939), en uno de los trabajos pioneros y referente indiscutible para una extensísima nómina de investigadores acerca de *La escultura funeraria en España*, centrado en las provincias de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara (1919). Y, también, de la que atesora el fondo fotográfico del Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara (CEFIHGU), creado para garantizar la conservación y difusión social del patrimonio fotográfico y cinematográfico de la provincia a la que se refiere su nombre (BALLESTEROS SAN JOSÉ, MARTOS CAUSAPÉ y RUIZ ROJO, 2010: 89). Establecimiento cultural, este último, que aloja la magnífica y extensa colección fotográfica del guadalajareño Tomás Camarillo Hierro (1879-1954), quien se propuso realizar una suerte de inventario de los pueblos de su provincia, para mostrar la belleza, riqueza cultural y singularidad de su tierra (INIESTA SEPÚLVEDA, 2021a: 918-919); un fotógrafo *amateur* a quien se deben algunas instantáneas vitales para este afortunado encuentro, puestas a disposición de los interesados en la página web del CEFIHGU.

1. Memoria gráfica del patrimonio funerario: a propósito del sepulcro gótico de un eclesiástico briocense

Las dos primeras piezas escultóricas mencionadas en la introducción de este estudio —una estatua yacente y un escudo blasonado conservados en el Museo Arqueológico Nacional, con número de inventario 1936/67 y 1873/20, respectivamente—, pertenecen al sepulcro de un clérigo que se conservó en la iglesia de San Miguel de Brihuega hasta tiempos de la Guerra Civil. Un monumento del que nos ha llegado documentación gráfica y escrita de los siglos XIX y XX, cuando todavía permanecía en la localidad alcarreña, si bien la identidad de su dueño ha estado envuelta en niebla.

La importancia artística del monumento funerario de ese enigmático eclesiástico hizo que Juan Catalina García López lo ensalzara como obra de interés, aunque de forma muy sucinta, en la reseña de una excursión realizada a la localidad de Brihuega durante los días 4 y 5 de junio de 1893, publicada ese mismo año en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (vol. 1, n.º 6: 68). Con anterioridad, en el transcurso de ese viaje cultural, tendría ocasión de alabar el sepulcro gótico tardío en una conferencia pública pronunciada para describir los notables y poco conocidos monumentos briocenses, según sus palabras. Un acto que, a pesar de celebrarse en el teatro, había despertado un deseo multitudinario de asistir tal que obligó a que centenares de personas se quedaran sin poder acceder al recinto y del que en su escrito excursionista diría: "realmente fue un *mitin,* el primero que en España se celebra de propaganda histórica y arqueológica", en el que estuvo acompañado de algunos de los escritores e historiadores que hicieron con él el periplo, como el vizconde de Palazuelos o José Feliú y Codina.

Unos años después, el que fuera cronista oficial de la provincia de Guadalajara, miembro de la Real Academia de Historia y, curiosamente, también director del Museo Arqueológico Nacional que protagoniza estas líneas, don Juan Catalina, recibiría en 1902, por parte de la Administración del Estado, el ambicioso proyecto de elaborar el *Catálogo Monumental de la provincia de Guadalajara* para integrar el *Catálogo Monumental de España.* Un encargo que no entregó hasta 1906, pese a que debía haberlo concluido en ocho meses, en el que nuevamente volvió a recuperar la memoria de aquel cenotafio refiriéndose a él como objeto de interés monumental de blanco y fino alabastro de finales de la decimoquinta centuria o comienzos de la siguiente. Asimismo, precisaba el lugar en el que se encontraba

cuando lo inspeccionó en la iglesia briocense: en uno de los ángulos de la capilla de cabecera de la nave colateral derecha. Una situación anexa al muro que, por consiguiente, causaba que solo quedaran visibles los lados correspondientes al costado derecho y a los pies, si bien, casi con toda certeza, en origen estaría exento en el centro de la capilla.

1.1 Ricardo de Orueta y la escultura funeraria ante la cámara

Ricardo de Orueta también se hizo eco de este monumento funerario en su citado estudio dedicado a *La escultura funeraria en España,* a la que consideraba una de las ramas más frondosas y menos conocidas de nuestro arte. Como ha quedado señado, su trabajo se limitó a las provincias de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara, fijando la frontera de su selección en los sepulcros cristianos con representación de la figura humana y cronología comprendida entre los siglos XIII y XVII; empero, era su deseo proseguir con otro volumen dedicado a Toledo y Guadalajara, a fin de completar la entonces Castilla La Nueva, pero sus compromisos profesionales truncaron esas aspiraciones. A partir de esa semilla, anhelaba que germinaran trabajos abarcados por provincias o regiones que posibilitaran acabar algún día con la catalogación completa del arte sepulcral a nivel nacional, algo que, en gran medida, con el transcurso de los años ha ido dando sus frutos.

La relevancia de esta obra radica, amén del tema escogido, en las fotografías que ilustran el texto, con las que dio a conocer laudas y sepulcros que hasta entonces eran desconocidos y algunos que han desaparecido. De otros, señala Orueta, "se sabía algo por las publicaciones, casi siempre sólo que existían, sin que se hubiera dado de ellos fotografía, grabado ni dibujo" (1919: VI), como era el caso del *Catálogo Monumental de la provincia de Guadalajara*, carente por completo de imágenes. De forma que Orueta era plenamente consciente de la excelsa aportación que suponía su estudio, tanto por encumbrar el arte funerario a la categoría de manifestación artística trascendental, como por ofrecer un corpus visual concebido como valioso documento y memoria viva patrimonial. Y orgulloso de ello, indica, además, en la advertencia al lector, que las fotografías que incluye han sido obtenidas directamente por él.

En consecuencia, en su obra maridan dos de los elementos principales que jalonan la trayectoria intelectual de Orueta y su activo compromiso con el patrimonio artístico: la escultura y la fotografía. Cabe señalar, en este sentido, que, desde

muy joven, el malagueño se interesó por el arte y cuando alcanzó la mayoría de edad se trasladó a París para estudiar escultura en la Escuela de Artes Decorativas, movido por el deseo paterno de que fuera escultor. Y, aunque acabaría cambiando esos estudios por los de Leyes en el país galo, por haber visto decrecer la fortuna familiar y considerar que "con la escultura, al principio, no puede uno ganar dinero", a lo largo de toda su trayectoria vital no dejaría de investigar y publicar sobre escultura del periodo medieval y moderno, hasta el punto de considerar cumplido, en cierto modo, el anhelo de su progenitor. Así, manifestaba: "Mi padre quería que fuese escultor. Yo se lo prometí. Y he cumplido mi palabra. Porque si bien es verdad que no hago escultura con mis manos, la hago con mis obras" (ESTÉVEZ ORTEGA, 1931: 20).

A sus años parisinos sucederían otros muy fecundos en Madrid, a donde llegaría en 1911 y donde Francisco Giner de los Ríos le abriría las puertas para trabajar en la Sección de Arte y Arqueología del Centro de Estudios Históricos de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas; labor interrumpida por su nombramiento como Director General de Bellas Artes, en 1931, cargo que desempeñaría hasta 1933 y retomaría durante unos meses en 1936, para regresar finalmente al Centro de Estudios Históricos y permanecer allí los dos últimos años de su vida, apagada en 1939.

Recién estrenado su mandato como responsable de la Dirección General de Bellas Artes, Orueta encomendó a ese Centro la creación del Fichero de Arte Antiguo, un fondo o archivo fotográfico puesto en marcha para facilitar los estudios histórico-artísticos a través de una herramienta de investigación tan valiosa como la fotografía, capaz de transformar con autenticidad el patrimonio en documento gráfico; sin olvidar otra finalidad capital: catalogar el patrimonio español, a fin de contribuir a terminar con los continuos expolios que desde hacía décadas venía sufriendo, siguiendo la estela del *Catálogo Monumental de España*, generando mediante ese recopilatorio visual una impresión tangible del pasado y la necesidad de salvaguardarlo (CABAÑAS BRAVO, 2015: 231-232 y GUILARTE CALDERÓN DE LA BARCA, 2015: 33). Un Fichero que acabó conformado por series y colecciones fotográficas adquiridas por compra, encargos a profesionales y las propias fotografías realizadas por aficionados como el propio Orueta, responsable de un importante corpus de este medio visual dedicado a escultura; y que, al término de la Guerra Civil, pasaría a formar parte del Instituto Velázquez del CSIC, fundado entonces.

1.2 Un grabado romántico

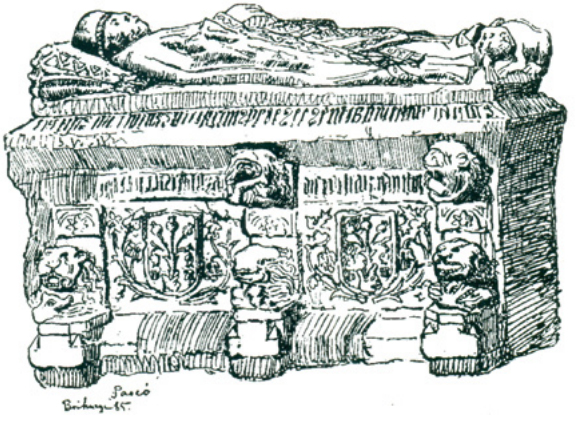
Fotografiar la escultura, señala Celia Guilarte, "permitió a Orueta dar forma al tiempo y al espacio, igual que un artista da forma a la piedra o a la madera", otorgando un sentido científico a sus imágenes, que permitían actualizar el estado en el que se encontraban las obras que inmortalizaba. No obstante, la fotografía se siguió alternando, aún en tiempos de Orueta, con dibujos a mano y grabados de obras originales (2015: 34), siguiendo la senda marcada en el Romanticismo.

Para los románticos, los monumentos funerarios medievales eran expresión magnífica de un pasado glorioso al que miraron con añoranza, admirables por su estilo y belleza, por compendiar las ideas y el sentimiento de una época impregnada de religiosidad como la medieval y por su pretendida función memorial. Asimismo, esos vestigios histórico-artísticos, que a menudo encontraban sumidos en estado de ruina y abandono, a causa, entre otros factores, de la Guerra de la Independencia y las desamortizaciones, metaforizaban algo inherente al espíritu romántico: la fugacidad de la vida, con el óbito como ineludible destino final.

Preocupados por el deterioro al que se estaba viendo sometido ese patrimonio, varios eruditos decimonónicos como José María Quadrado, Vicente de la Fuente, Cecilio Pizarro, Francisco Javier Parcerisa o Valentín Carderera, decidieron tomar partido apelando a las autoridades competentes para evitar que las pérdidas fueran a más, toda vez que pusieron especial empeño en descifrar las inscripciones de lápidas y sepulcros, tomando dibujos, reproduciendo grabados y dándolos a conocer al gran público a través de publicaciones monográficas y revistas ilustradas: así se rescataban del olvido y se aseguraba su conocimiento para la posteridad, al menos documental, en caso de desaparición. Eso es lo que motivó que Carderera editara en dos volúmenes una serie de grabados de sepulcros con estatua yacente en su *Iconografía española* (1855 y 1864), acompañando las imágenes de un texto en el que se recogían los datos biográficos más sobresalientes del efigiado.

Ya en el cambio de siglo, cuando la fotografía tenía andado un importante camino, el pintor Vicente Poleró publicaría una obra similar a la de Carderera, con el título de *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII copiadas de los originales.* Lo hacía en 1902, coincidiendo con el año en que don Juan Catalina recibía el encargo de desarrollar el *Catálogo Monumental de la provincia de Guadalajara*, que como se ha dicho, carecería de imágenes, y con el marco cronológico de estudio exacto definido por Orueta en *La escultura funeraria de España,* que vio

la luz nueve años después. Pero ni la obra de Carderera ni la de Poleró se ocupaban de los monumentos funerarios que seleccionó en su estudio Orueta, a excepción del correspondiente al I Conde de Tendilla y su esposa, en la iglesia de San Ginés de Guadalajara, objeto de atención del primero. De suerte que el trabajo de Orueta suponía una gran novedad y una aportación pionera en la temática escultórica funeraria por el repertorio fotográfico con el que la enriqueció.



1. Grabado del sepulcro de un clérigo que existió en la iglesia de San Miguel de Brihuega, Guadalajara (Fuente: ORUETA, 2000: 156)

No obstante, la estela romántica acabaría estando presente de algún modo en su publicación o, mejor dicho, en la edición facsímil que publicó en el año 2000 la Editorial AACHE, pues, aunque ilustra la cubierta una fotografía del sepulcro del célebre Doncel de Sigüenza, la imagen escogida para la portada del libro fue el mismo grabado que acompaña al texto referido al sepulcro del clérigo de Brihuega al que pertenece la estatua yacente y el escudo blasonado que atesora el Museo Arqueológico Nacional (Fig. 1). Un grabado que sustituye a la fotografía original que incluyó Orueta, realizado por Pascó y publicado por José María Quadrado y Vicente de la Fuente en el segundo volumen que dedican a Castilla La Nueva, dentro de su famosa colección de *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza* é *historia* (1886: 132). Y, aunque el pie de esa imagen reza "sepulcro de Molina de San Miguel", en esta nueva edición se mantiene el que puso Orueta debajo de su fotografía: "Brihuega (Guadalajara). Iglesia de San Miguel. Personaje desconocido".

Eclesiástico de identidad incierta para Orueta, el dueño del sepulcro, porque cuando lo descubrió se halló la inscripción que bordeaba el túmulo fragmentado e interpretó lo que pudo leer como "un texto bíblico que no dice nada del personaje allí sepultado" (1919: s. p.; 2000: 157). Sin embargo, el historiador briocense y cronista oficial de la provincia de Guadalajara Antonio Pareja Serrada había ofrecido algún dato más acerca de este personaje en su trabajo *Brihuega y su partido,* publicado tan solo tres años antes de que viera la luz el estudio de Orueta. Según relata, en una leyenda gótica que corría por el sarcófago pudo leer: "Joannes Muñoz mio padre fizome esta casa. Dios le dé paraiso al alma. Amén". Y declara, también, que el

nombre del clérigo sería Alfonso Muñoz, porque figuraba en otra inscripción latina que reproduce y lamentaba no poder leer completa por deber continuar por los dos lados del sepulcro adosados al muro:

> Alfonsus Munos multa prece multa…
> Laus Christi proba fuit ese digna corona.
> Julios mensis tercera diez fuit ensis..
> Dedid humo corpus, anima Christo fugit…
> Cum tua mors patris dolor est tua (1916: 70).

Como vemos, en la leyenda no figura el año de defunción; más Pareja señala que el eclesiástico debió morir el 3 de julio de 1290, unos doscientos años antes de la fecha de ejecución del monumento funerario, por suponer que su propietario pudiera ser nieto de un adalid briocense de la decimotercera centuria llamado Domingo Muñoz, que documenta participando en la Reconquista en tiempos de Fernando III "El Santo".

1.3 La fotografía de Tomás Camarillo, joya documental

En cualquier caso, volviendo al grabado del sepulcro que ahora nos ocupa, cabe señalar que es una reproducción muy fiel del original, como permiten comprobar la fotografía de Orueta y otras tres de la colección de Tomás Camarillo que atesora el Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara. Mientras que dos de las fotografías de Camarillo aportan una vista general que deja al descubierto cómo eran las caras visibles del sepulcro, una de ellas prácticamente idéntica a la de Orueta, hay una tercera que ofrece una espléndida visión frontal. Una imagen, esta última (Fig. 2), que, por su nitidez, posibilita apreciar bien los detalles del lado mayor de la cama sepulcral, dividido en dos espacios por tres prótomos de león con cabezas de animales entre sus garras con sentido profiláctico, en la parte inferior, a los que se superponía otra fila. Los de la parte alta, de los que solo quedaba un par de estos mamíferos salvajes, debían haber servido de base al túmulo en origen, en la cara adosada al muro. Cada uno de los compartimentos del frontal acogía un escudo heráldico en el que figuraban dos veneras con la charnela hacia dentro en la base, flanqueando la cabeza de un perro de cuyas fauces brota un ramo de adormideras con cinco cápsulas de esta planta, con pleno sentido simbólico en la plástica funeraria por la asociación de sus propiedades narcóticas con la idea de la muerte-sueño latente en los siglos bajomedievales.

Uno de esos escudos, concretamente el más próximo a la zona de la cabeza —ambos presentan ligeras variantes en la composición vegetal que los diferencian—, es

el que se custodia en el Museo Arqueológico Nacional y se incluye en el *Catálogo de la escultura gótica*, donde figura como pieza de procedencia desconocida y se fecha a mediados del siglo XV (FRANCO MATA, 1993: 112, ficha n.º 92). En este *Catálogo* también figura la estatua yacente del clérigo que, según recoge a tenor del expediente que se le atribuye, ingresó allí el 15 de junio de 1936, mediante compra a don Enrique Galera Gómez, lo mismo que la efigie yacente de una dama a la que corresponde el mismo número de inventario: 1936/67. Dos años después, lo que había sido la cama sepulcral todavía permanecería en la iglesia de San Miguel de Brihuega, pues como ha podido documentar García Martín (2009: 66), el 5 de mayo de 1938 la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Madrid en Guadalajara visitó el templo; y, allí, encontró el sepulcro "roto y tirado por el suelo", ya sin estatua yacente, sin que tengamos noticia del paradero de todos los pedazos que lograron reunir, a excepción del escudo blasonado al que se hace referencia en estas líneas, aunque podamos pensar que al menos parte de ellos se conserve sin catalogar en el Museo madrileño.

De igual modo, el *Catálogo de la escultura gótica* de esa institución apunta como su lugar de origen la iglesia de San Esteban de Cuéllar, en Segovia (FRANCO MATA, 1993: 103; véase, también, 2007: 187), si bien es cierto que en una publicación posterior la autora, sin desvincular al personaje de tierras segovianas, rechaza la posibilidad de que provenga de ese recinto eclesiástico segoviano (FRANCO MATA, 1998). Sin embargo, el análisis comparativo minucioso entre las obras escultóricas y la documentación gráfica citada *supra* no deja lugar a dudas acerca de que su verdadera procedencia es briocense.

La estatua yacente del religioso (Fig. 3), de casi dos metros de longitud, va tocada con un bonete, ataviada de pontifical con alba y casulla de pliegues angulosos y exquisita ornamentación vegetal en los bordes y la caída delantera y cubre los pies chapines puntia-



2. *Sepulcro de un clérigo en la iglesia de San Miguel de Brihuega*, Guadalajara (ahora en el Museo Arqueológico Nacional). Fondo "Tomás Camarillo" © CEFIHGU, Diputación de Guadalajara

gudos acorde a la moda imperante a finales del siglo XV, apoyados en un perrillo, guardián y símbolo de fidelidad. Lamentablemente, su rostro se ha perdido casi por completo, al igual que su mano derecha cruzada sobre la izquierda encima de su pecho. No obstante, una de las fotografías tomadas por Tomás de Camarillo nos brinda la posibilidad de acercarnos al retrato del finado y advertir la serenidad del siervo de Dios que acepta el fin de sus días como un tránsito, *exemplum* para los espectadores: de ahí que se mostrara con los ojos abiertos, expresión de vida más allá de este mundo, cuya mirada iría dirigida a alguna imagen sagrada desaparecida; contemplación favorecida por la ligera inclinación que fomentaba el reposo de su cabeza sobre dos cojines.

Las analogías de esta estatua alabastrina con otras esculturas funerarias como la del canónigo obrero de la catedral de Sigüenza y confesor de Isabel la Católica, Fernando de Coca, en la iglesia de San Pedro de Ciudad Real, atribuible a la escuela escultórica de Sebastián de Toledo —discípulo aventajado de Juan Guas y Egas Cueman—, lo mismo que el célebre sepulcro del Doncel de Sigüenza, hace que se pueda situar en la órbita toledana y que pueda ser fechada a finales del siglo XV o comienzos del siguiente (MORALES CANO, 2019b: 264).

2. Imagen para el recuerdo: la identidad recuperada de un clérigo doctor

Dentro de ese circuito artístico toledano, al que se circunscribe la diócesis de Sigüenza Guadalajara en el ocaso medieval, se encuadra otra de las memorias sepulcrales hasta ahora incluidas dentro del patrimonio artístico alcarreño desaparecido y que aquí se redescubre con ayuda de la fotografía. Se trata de la lápida de mármol blanco del reverendo y doctor Fernando de la Fuente. Una obra que ya en su emplazamiento primitivo, en la iglesia protogótica de San Felipe de Brihuega, fue removida en más de una ocasión, con el consiguiente peligro para su integridad, a



3. Estatua yacente de un clérigo conservada en el Museo Arqueológico Nacional, procedente de la iglesia de San Miguel de Brihuega, Guadalajara (Fuente: FRANCO MATA, 2007: 187)

tenor del testimonio del ya citado cronista oficial de la provincia de Guadalajara, Juan Catalina García López. Según las pesquisas que llevó a cabo cuando se encontraba inmerso en la elaboración del *Catálogo Monumental de la Provincia de Guadalajara*, esta pieza estuvo empotrada durante un tiempo en la pared de un lugar indeterminado del templo señalado, pero a consecuencia de una reconstrucción de la edilicia a la que obligó un incendio, en 1904, cambió de ubicación y uso, al ser colocada como frontal de altar de la Soledad, en la nave del Evangelio (GARCÍA LÓPEZ, 1906: s. p.).

En esta última situación la pudo visualizar y fotografiar Ricardo de Orueta cuando se conservaba entera y así la dio a conocer en 1919 en *La escultura funeraria en España*. Sin embargo, catorce años después, a tenor del expediente que le atribuye, ingresaba en el Museo Arqueológico Nacional bastante deteriorada y, en nuestros días, se encuentra fragmentada en cuatro segmentos, con buena parte de la mitad inferior, correspondiente a los pies, perdida. En consecuencia, la inscripción gótica que corre por el borde a modo de orla está incompleta, habiendo desaparecido el trozo que contenía el nombre del protagonista. Una circunstancia que ha motivado que permanezca en el anonimato y en el *Catálogo de la escultura gótica* del Museo figure como "lápida sepulcral de clérigo doctor" y, en base al apunte epigráfico que declara que el personaje al que pertenece era arcipreste de Talamanca, se haya apuntado la posibilidad de que procediese de la localidad madrileña de Talamanca del Jarama (FRANCO MATA, 1993: 139, ficha 137). Sin embargo, Orueta tuvo ocasión de transcribirla completa cuando la descubrió en Brihuega, dando a conocer la identidad del finado:

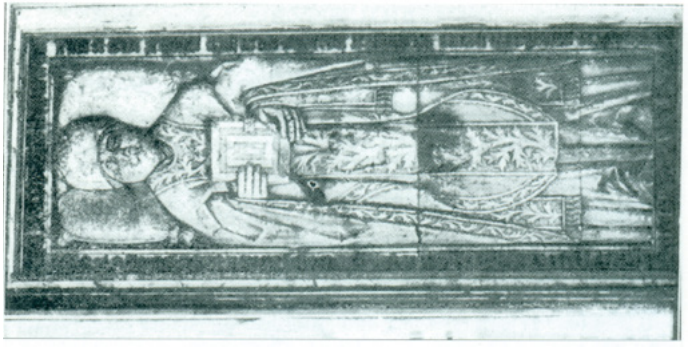
> AQUI ESTA SEPULTADO EL RREVERENDO SEÑOR EL DOTOR FERNADO DE LA FUENTE ARCIPRESTE DE TALAMANCA, CURA DE VALDEPENA, BENEFICIADO EN ESTA IGLIA Y DEL CONSEJO DEL RREVERENDISIMO SEÑ CARDENAL DE ESPANA ARÇOBISPO DE TOLEDO. FALLECIO A XIIII DE SETIEMBRE DE V E XVI" (DE ORUETA, 1919: s. p.; 2000: 201).

Además, Orueta testimonió la existencia de un escudo partido en pal muy cerca de la lápida, incrustado en la pared, que pregonaba el poder y privilegio de recuerdo póstumo del eclesiástico, al tiempo que ayudaba en la identificación del finado en virtud de la presencia de una fuente en referencia figurada de su apellido en el cuartel derecho, mientras que el izquierdo lo ocupaban bandas.

La lauda presenta al religioso en posición yacente, con la cabeza cubierta con un bonete de doctor, reposada en un logrado cojín, al tiempo que sobre el pecho sos-

tiene un libro cerrado, emblema de su condición (Fig. 4). La efigie está esculpida en un relieve muy plano con un esmero tal que los detalles ornamentales reproducen a la perfección las angulosidades suaves y las calidades de la tela de la casulla, adornada con cardinas, simulando ser lujoso brocado. El preciosismo de esa decoración vegetal ha llevado a vincular esta memoria pétrea con la estatua orante del malogrado rey Pedro I, custodiada también en el Museo Arqueológico Nacional, cuya capa ofrece un tratamiento similar, en la que se puede advertir cierto aire flamenco (FRANCO MATA, 1993: 139-140).

De hecho, la imagen alabastrina del monarca castellano ha sido puesta en relación por algunos autores con el círculo toledano del escultor flamenco Egas Cueman (CHAO CASTRO, 2009: 114-115): artista prolífico y célebre hermano de Hanequin de Bruselas, con quien arribó a Toledo para trabajar en la famosísima capilla del condestable y maestre santiaguista Álvaro de Luna, emplazada en la cabecera de la catedral Primada; autor de varios sepulcros góticos repartidos por toda la geografía castellana, con quien participarían en esta especialidad escultórica Juan Guas y Sebastián de Toledo; y documentado en tierras de Guadalajara, a tenor, entre otros vestigios, de la inscripción que corre por la arquería baja del patio del Palacio del Infantado, sito en la capital alcarreña, que menciona su intervención allí (MORALES CANO, 2017a: 229).



4. Lápida funeraria de don Fernando de la Fuente en la iglesia de San Felipe de Brihuega (Ahora en el Museo Arqueológico Nacional). (Fuente: ORUETA, 2000: 200)

Pero, además de esa filiación, la lápida del eclesiástico de Brihuega guarda correspondencia estilística con otras de la provincia de Guadalajara, deudoras asimismo de la escuela escultórica toledana tardogótica, entre las que cabe mencionar la del reverendo Juan de Montealegre, instalada en la nave de la Epístola de la catedral seguntina; o la del obispo de Canarias Miguel López de la Serna que, originaria de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Trijueque, se conserva en el Museo Diocesano de Sigüenza. Lo que lleva a poder datar la obra briocense entre los últimos años del siglo XV y los primeros de la decimosexta centuria (MORALES CANO, 2017b: 396).

Su conexión con el foco toledano no ha de extrañar, habida cuenta de que en la Baja Edad Media la villa alcarreña de Brihuega era señorío de la mitra toledana y de la presencia de artistas de ese activo y referencial foco escultórico en tierras de Guadalajara a fines del siglo XV para trabajar fundamentalmente al servicio de los Mendoza y numerosas personalidades laicas y eclesiásticas de su entorno, de la talla del recién citado Egas Cueman, su compañero en un sinfín de trabajos Juan Guas y su aventajado discípulo, Sebastián de Toledo, cuya estela se puede advertir en las piezas que centran este estudio.

3. Una mirada perspicaz detrás del objetivo

Con todo lo antedicho y el ejemplo concreto de estos monumentos funerarios, se pone de manifiesto cómo la empresa de fotógrafos no profesionales como Orueta y Camarillo ha hecho que su producción se convierta en fuente de investigación de primer orden, indispensable para perennizar la memoria del patrimonio artístico y de sus comitentes, así como para recomponer la historia, nublada a veces por cuestiones varias, a menudo de índole bélica e intereses políticos; un instrumento fundamental para documentar con imágenes de manera fiel los monumentos, satisfaciendo una necesidad que habían dejado sin cubrir historiadores consagrados como Juan de Catalina a la hora de emprender proyectos tan ambiciosos como el renombrado *Catálogo Monumental de la provincia de Guadalajara*: una de las tres únicas contribuciones provinciales entregadas para conformar el *Catálogo Monumental de España* que carecía de ilustraciones, junto a la de Córdoba y Huesca, a pesar de que, como señala Víctor Iniesta (2021b: 97-98), por Real Decreto se establecía que el texto debería ir acompañado de imágenes, al menos de los bienes que por su importancia o novedad lo requirieran. Ojos del ayer, que hoy han posibilitado descubrir la ubicación y procedencia de unas piezas singulares dadas por perdidas, destinadas a vencer al tiempo.

Bibliografía

Ballesteros San José, P., Martos Causapé, J. F. y Ruiz Rojo, J. A. (2010). "El Centro de la Fotografía y la imagen histórica de Guadalajara: realizaciones y proyectos" en Álvarez Delgado, I. F. y López Valverde, Á. L. (eds.). *Fotografía e Historia. III Encuentro en Castilla-La Mancha.* Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha; Toledo: ANABAD Castilla-La Mancha, pp. 89-103.

Cabañas Bravo, M. (2015). "El Fichero de Arte Antiguo de 1931, fondo fotográfico e instrumento administrativo para el estudio y protección del arte" en Cabañas Bravo, A. y Rincón García, W. (eds.). *El arte y la recuperación del pasado reciente.* Madrid: CSIC, pp. 231-252.

Carderera, V. (1855 Y 1864). *Iconografía española: colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc., desde el siglo XI hasta el XVII.* 2 vols. Madrid: Imprenta de don Ramón Campuzano.

Chao Castro, D. (2009). "La estatua sepulcral de Pedro I: ¿la importación de un modelo transpirenaico?" en Cosmen Alonso, C., Herráez Ortega, M. V. y Pellón Gómez-Calcerrada, M. P. (eds.). *El intercambio artístico entre los reinos hispanos las cortes europeas en la Baja Edad Media.* León: Universidad de León, pp. 103-125.

De Orueta, R. (1919). *La escultura funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara.* Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos.

— (2000). *La escultura funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara. Guadalajara: AACHE Ediciones.*

Estévez-Ortega, E. (12 de junio de 1931). "Los valores de una nueva política española. Don Ricardo de Orueta, director general de Bellas Artes" en *Nuevo Mundo*, pp. 20-21.

Franco Mata, Á. (1993). *Catálogo de la escultura gótica del Museo Arqueológico Nacional.* Madrid: Ministerio de Cultura.

— (1998). "Precisiones sobre algunas obras góticas del Museo Arqueológico Nacional" en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* XVI, 1 y 2. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 187-198.

— (2007). "Estatua yacente de clérigo" en Jiménez Villalba, F. (dir.). *España, encrucijada de civilizaciones,* catálogo de la exposición. Madrid: Lunwerg, p. 187.

García López, J. C. (1983). "Excursión a Brihuega" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* Vol. 1, Núm. 6. Madrid: Sociedad Española de Excursiones, pp. 67-70.

— (1906). *Catálogo monumental de la provincia de Guadalajara.* Manuscrito inédito del Instituto Diego Velázquez del CSIC.

— (2001). *Catálogo monumental de la provincia de Guadalajara. Guadalajara: AACHE Ediciones.*

García Martín, F. (2009). *El patrimonio artístico durante la Guerra Civil en la provincia de Guadalajara.* Guadalajara: Diputación Provincial.

Guilarte Calderón de la Barca, C. (2015). "Un románico de vidrio y luz: Ricardo de Orueta, tras la cámara", en *De Orueta, R. La escultura española de los siglos XI y XII, edición a cargo de Cabañas Bravo, M. y Bolaños, M.* Valladolid: Museo Nacional de Escultura, pp. 29-41.

Iniesta Sepúlveda, V. (2021a). "El arte en las fotografías de Tomás Camarillo. Imágenes para el conocimiento del patrimonio en la provincia de Guadalajara" en Universitas. *Las Artes en el tiempo, Actas del XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte.* Salamanca: Diputación de Salamanca, CEHA y Universidad de Salamanca, pp. 918-926.

— (2021b). "Un museo «único en su clase»: vicisitudes de la colección fotográfica de Tomás Camarillo" en *Diferents. Revista de museus*, Núm. 6. Castellón: Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés, Diputación de Castellón y Universitat Jaume I de Castellón, pp. 88-111.

Morales Cano, S. (2017a). "Arte Gótico" en Cortés Arrese, M. (coord.), *Arte en Castilla-La Mancha. I. De la Prehistoria al Gótico.* Toledo: Almud, pp. 203-280.

— (2017b). *Escultura funeraria gótica. Castilla-La Mancha.* Madrid: Sílex.

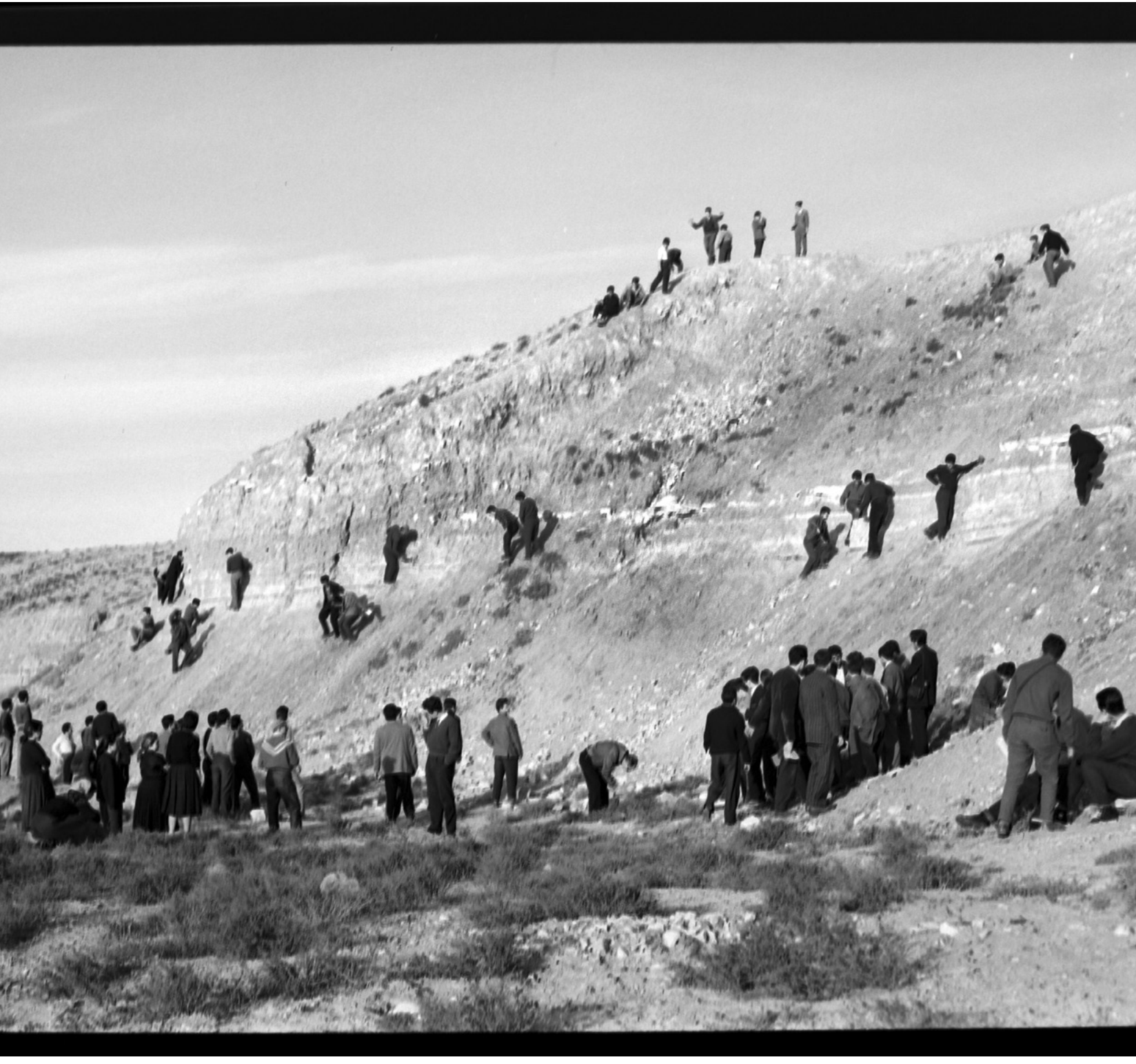
— (2018). "Arqueología de la muerte en el museo. A propósito de los monumentos funerarios góticos de procedencia castellano-manchega", en Carretero Pérez, A. Papí Rodes, C. y Ruiz Zapatero, G. (eds.)*, Arqueología de los Museos: 150 años del Museo Arqueológico Nacional. Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Arqueología / IV Jornadas de Historiografía SEHA-MAN.* Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 941-958.

— (2019). "Hallazgo de unas piezas funerarias tardogóticas de procedencia briocense en el Museo Arqueológico Nacional" en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* Núm. 38. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 261-266.

Pareja Serrada, A. (1916). *Brihuega y su partido.* Guadalajara: Taller tipográfico de la Casa de los Expósitos.

Poleró, V. (1902). *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII copiadas de los originales.* Madrid: Imprenta de los hijos de M. G. Hernández.

Quadrado, J. M. y De La Fuente, V. (1886). *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza é historia.* Castilla la Nueva. vol. II. Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y Cía.



FOTOGRAFÍAS DE LA CIUDAD DE TOLEDO EN EL FONDO HERNÁNDEZ-PACHECO DE LA BIBLIOTECA HISTÓRICA MARQUÉS DE VALDECILLA

María Olivera Zaldúa

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Los prestigiosos geólogos españoles Eduardo y Francisco Hernández-Pacheco, profesores de la Universidad Complutense de Madrid, realizaron fotografías en la primera mitad del siglo XX para su uso en investigación y docencia. Los temas principales de las mismas fueron la geología y la geografía, pero reúnen además contenidos relacionados con la antropología, los paisajes, monumentos y vistas de localidades de España y Portugal. Su fondo se encuentra en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid. Es objeto de este trabajo analizar las fotografías realizadas entre 1912 y 1960 por los Pacheco sobre la ciudad de Toledo, conjunto documental compuesto por un centenar de imágenes en diversos soportes: negativos y positivos en vidrio, más positivos en papel. En el conjunto destacan las vistas generales y las excursiones escolares del año 1921. Se realiza un análisis documental de las fotografías y de su aplicación a publicaciones de época.

Palabras clave: Fotografía, Fondo fotográfico Hernández-Pacheco, Eduardo Hernández-Pacheco, Francisco Hernández-Pacheco, Toledo, Documentación fotográfica, Análisis documental.

Abstract

The prestigious Spanish geologists Eduardo and Francisco Hernández-Pacheco, professors at the Complutense University of Madrid, took photographs in the first half of the 20th century for use in research and teaching. Their main topics were

geology and geography, but they also include content related to anthropology, landscapes, monuments and views of towns in Spain and Portugal. Its collection is in the Marqués de Valdecilla Historical Library of the Complutense University of Madrid. The purpose of this paper is to analyze the photographs taken between 1912 and 1960 by the Pachecos of the city of Toledo, a documentary set made up of a hundred images in various media: negatives and positives on glass, plus positives on paper. In the set, the general views and the school excursions of the year 1921 stand out. A documentary analysis of the photographs and their application to period publications is carried out.

Keywords: Photography, Hernández-Pacheco Fund, Eduardo Hernández-Pacheco, Francisco Hernández-Pacheco, Toledo, Photographic documentation, Document análisis.

Introducción

La fotografía, desde su invención en 1839, ha estado vinculada a la docencia y al aprendizaje, para que los profesores e investigadores dejaran constancia de los hechos. Es el caso de los geólogos españoles Eduardo y Francisco Hernández-Pacheco, catedráticos de la Universidad Complutense de Madrid, que realizaron fotografías en la primera mitad del siglo XX. Para ellos fue importante mostrar en las imágenes conceptos y componentes del paisaje fundamentales como rocas y vegetación; complementarios como el relieve del territorio, la nubosidad y luminosidad o el agua; y accesorios como tipos, cultivos, construcciones, ganado, ruinas, entre otros (SÁNCHEZ VIGIL, SALVADOR BENÍTEZ, OLIVERA ZALDUA, 2017).

Es objeto de este trabajo analizar las imágenes realizadas sobre la ciudad de Toledo por los Pacheco entre 1912 y 1960. Son objetivos específicos conocer el número de imágenes realizadas, diferenciar las imágenes en los distintos soportes, saber la temática de las mismas.

La metodología ha consistido en primer lugar en recuperar del fondo fotográfico de Hernández-Pacheco de la Biblioteca Marqués de Valdecilla todas las imágenes de la ciudad de Toledo en los diversos soportes, separándolos en positivos y negativos. Se ha realizado un inventario, recuperando toda la información adjunta a las mismas, contrastándola y en su caso completándola. Todas las imágenes se han reproducido con cámara digital Cannon Eos 7D, y para los positivos vidrio y negativos, tanto en acetato como en vidrio, con un tablero de luz, obteniendo ficheros digitales

en formato jpg, a partir de los que se ha llevado a cabo el estudio de los contenidos: arquitectura, monumentos, paisajes, objetos y tipos populares, entre otros elementos. Se han cotejados los negativos con los positivos para identificar aquellos que se corresponden. Para conocer el uso de las fotografías y su datación, se han revisado las publicaciones de Hernández-Pacheco, así como la prensa de la época.

1. El fondo Hernández-Pacheco

La Universidad Complutense de Madrid conserva diversos conjuntos documentales, entre los que destaca el fondo fotográfico Hernández-Pacheco cuyo fin es la docencia y la divulgación. Dicho fondo lo formó el geólogo y naturalista de la generación del 98, Eduardo Hernández-Pacheco y fue continuado por hijo Francisco. El fondo ha sido conservado y cedido a la Universidad por el vulcanólogo Alfredo Hernández-Pacheco Rosso de Luna, nieto de Eduardo (SALVADOR BENÍTEZ, 2018).

1.1 Eduardo Hernández-Pacheco y Esteban

Uno de los mayores referentes en la descripción geográfica a través de la fotografía española fue Eduardo Hernández-Pacheco y Esteban (Madrid, 1872-Alcuéscar (Cáceres), 1965), fundador de la saga familiar que continuaron su hijo Francisco y su nieto Alfredo.

Licenciado en Ciencias Naturales en la Universidad Central de Madrid, obtuvo el título de doctor en 1896 con la tesis doctoral sobre la descripción geológica de la sierra de Montánchez, dirigidas por Salvador Calderón y Arana. Compaginó la investigación en el laboratorio de José Machperson, fundador de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid y considerado maestro de maestros de los geólogos (SEQUEIROS y MARTÍN ESCROZA, 2001), con su tarea docente en el Instituto de Bachillerato de Cáceres y en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Valladolid en 1898. Un año más tarde ganó la Cátedra de Historia Natural en el Instituto Enseñanza de Córdoba, donde empezó sus investigaciones en Extremadura, Sierra Morena y en la cuenca del Guadalquivir en geología, zoología y botánica.

En 1907 ganó una plaza de profesor adjunto en la Universidad Central de Madrid y empezó a trabajar en el Museo de Ciencias Naturales, obteniendo la cátedra en geología en 1910.

Modernizó la manera de dar clase, influenciado por la Sociedad Española de Historia Natural y por la Institución Libre de Enseñanza, buscando el contacto directo



1. *Toledo desde la Ermita del Valle*. Marzo 1956 (TOL-22), Fondo Hernández-Pacheco, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla

con el medio ambiente para hacer observaciones geológicas, botánicas, paleontológicas y arqueológicas y sin exámenes o libros de textos.

Fue el primero en realizar una expedición científica a las Islas Canarias, acompañado por Salvador Calderón y Arana, para estudiar la vulcanología de Lanzarote y ampliar las colecciones del Museo de Ciencias Naturales de Madrid. Otras excursiones relevantes fueron a Ifni (1934), cuyos resultados publicó en la Real Sociedad Geográfica de Madrid y al Sáhara y territorios españoles en el norte de África (1941), publicando los mapas del bosquejo geológico en *Sáhara español*.

Su gran obra fue la elaboración del Mapa Geológico de España y el establecimiento en 1927 de las figuras jurídica de protección de la naturaleza: Sitio Natural de Interés Nacional y Monumento Nacional de Interés Nacional.

Sus aportaciones a la geología fueron muy extensas, 181 publicaciones entre 1901 y 1959, destacando la *Fisiografía del Solar Hispano (1955-1956)*, donde incluyó estudios geológicos, aspectos paisajísticos, paleontológicos y antropológicos del territorio español y portugués (SALVADOR BENÍTEZ, 2015).

1.2 Francisco Hernández-Pacheco de la Cuesta

Hijo y discípulo de Eduardo, nació y murió en Valladolid (1899-1976), fue de los primeros geomorfólogos que, junto a Vidal Box y Gómez de Llanera, puso en marca el oficio en los años treinta (BARRERA, 2002). Cursó la carrera de ciencias naturales que finalizó en 1920 y en 1933 ganó la cátedra de geografía física de la facultad de ciencias. Realizó diversos estudios sobre la estratigrafía, los yacimientos paleontológicos, glaciares, volcanes, morfología eólica, así como estudios regionales de geología y geografía en el Sáhara español, Ifni y Guinea Continental Española.

Destacó por realizar hojas geológicas de la primera edición del Mapa Geológico Nacional a escala 1:50.000 para el Instituto Geológico y Minero de España desde 1928 hasta 1972.

1.3 El fondo fotográfico

El fondo fotográfico de Hernández-Pacheco fue depositado en 2014 en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid para su estudio y difusión. Dicha biblioteca se puso en contacto con el Grupo de Investigación Fotodoc, de la Facultad de Ciencias de la Documentación, dirigido por el profesor Sánchez Vigil y con la colaboración de las alumnas Inmaculada Aguirre y Mabel Manso, para el proceso de inventario, digitalización y difusión del fondo.



2. *Cretáceo. Escarpe sobre el río Tajo.* 1941 Negativo en cristal (TOL-25), Fondo Hernández-Pacheco, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla

Dos años después finalizó el trabajo con el resultado de 3000 de placas de vidrio de finales del siglo XIX y mediados del siglo XX; de 8,5 x 10 centímetros de dimensión, realizadas por Eduardo, Francisco Hernández-Pacheco y Carlos Vidal Box (compañero de Francisco) y de colecciones comerciales compradas, todas con el fin de usarlas para la docencia. Son imágenes de todas las provincias de España, Guinea, Marruecos, Nigeria-Liberia, Portugal y Sáhara español, todas digitalizadas, catalogadas y accesibles en el catálogo de la Biblioteca Marqués de Valdecilla.

Con ese fondo el grupo Fotodoc realizó dos exposiciones dedicadas a Portugal en el Centro Portugués de Fotografía de Oporto (Julio-Septiembre de 2016) y en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Abril-Septiembre de 2017).

En 2016 el nieto de Eduardo Hernández-Pacheco, Alfredo, y su mujer Soledad Fernández, depositaron en la Facultad de Ciencias de la Documentación un nuevo conjunto fotográfico con 10 000 piezas, negativos vidrio, acetatos y positivos en diversos tamaños, realizadas entre 1907 y 1967, realizadas por Eduardo y Francisco. La organización de esta segunda donación, que una vez finalizado su estudio pasará a la Biblioteca Marqués de Valdecilla, es similar a la primera: ordenador por provincias ordenador en A-Z de España, Portugal, Marruecos y Guinea. Las caracte-



3. *Huertas de la vega del Tajo*. Negativo en acetato. 1956 (TOL-39), Fondo Hernández-Pacheco, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla

rísticas formales de los objetos son distintas, el contenido de las imágenes está duplicado ya que se tratan de los negativos y sus positivos (SALVADOR BENÍTEZ, OLIVERA ZALDÚA, SÁNCHEZ VIGIL, 2016).

2. Las fotografías de Toledo

El conjunto fotográfico realizado por Eduardo y Francisco Hernández-Pacheco sobre el paisaje y la geografía de la ciudad de Toledo lo forman 105 imágenes en blanco y negro (Fig. 1). En su mayoría son vistas generales de la capital, si bien son de gran interés las tomas del río Tajo y de los paisajes de los alrededores.

2.1 Aspectos formales

Las 105 fotografías se reparten en dos soportes: negativos y positivos. Los primeros suman un total de 54 (48 en soporte plásticos y 6 vidrios). Los positivos son 51, de los que 43 son en papel y 8 en vidrio (Figs. 2 y 3). En cuanto a los formatos son muy diversos, varían entre 6 x 9 y 9 x 12 cm en los soportes de vidrio, mientras que en papel aumentan hasta 10 x 15 cm.

Cada imagen negativa está acompañada por una ficha descriptiva (Fig. 4) y un pie de foto mecanografiado o manuscrito, en el que se indica: 1. Provincia, 2. Localidad de provincia, 3. Descripción detallada, 4. Autoría, 5. Número de identificación (correspondiente a anotaciones del autor), y 6. Fecha de la toma.

Con respecto a los positivos (Fig. 5), la mayoría se utilizaron en diversas publicaciones como en el libro de Eduardo Hernández-Pacheco titulado *Itinerario geológico de Toledo a Urda* (1912), editado por la Junta de Ampliación de Estudios e Investigación Científica del Instituto de Ciencias Físico-Naturales. En los positivos se indica en el reverso, mediante anotaciones las dimensiones de las fotos, junto al número de figura. Se incluye también una descripción manuscrita y el año de la toma.

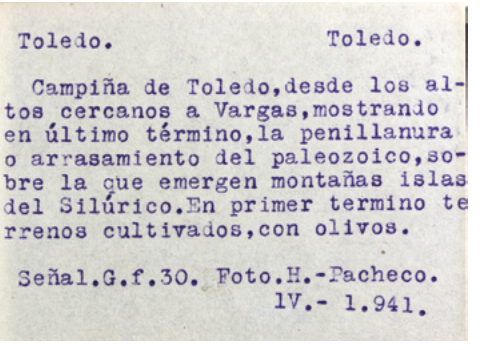
La datación de las imágenes abarca desde 1912 hasta 1965 (Tabla 1). No se realizaron imágenes todos los años, sino que hay periodos largos donde los Pacheco

no estuvieron en la zona, como por ejemplo entre 1912 y 1921 o de 1921 a 1931. El mayor número de fotos se realizó en 1956 (10), seguido de 1941 (8), 1921 (5) y 1931 y 1948 (4).

Tabla 1. Datación de las imágenes

Año	Nº de fotos
1912	2
1921	5
1931	4
1933	1
1939	2
1941	8
1942	1
1948	4
1949	1
1950	1
1956	10
1958	2
1959	2
1960	1
1961	3
1963	1
1965	2
Total	**105**

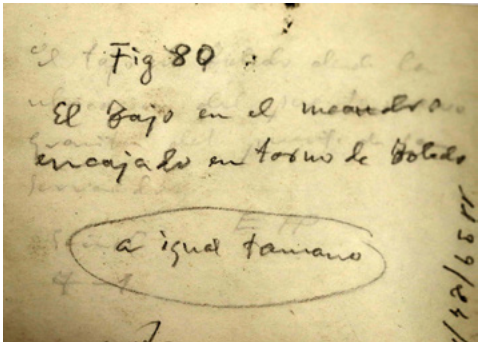
Fuente: elaboración propia


Toledo. Toledo.

Campiña de Toledo, desde los altos cercanos a Vargas, mostrando en último término, la penillanura o arrasamiento del paleozoico, sobre la que emergen montañas islas del Silúrico. En primer termino terrenos cultivados, con olivos.

Señal. G.f.30. Foto. H.-Pacheco. IV.- 1.941.

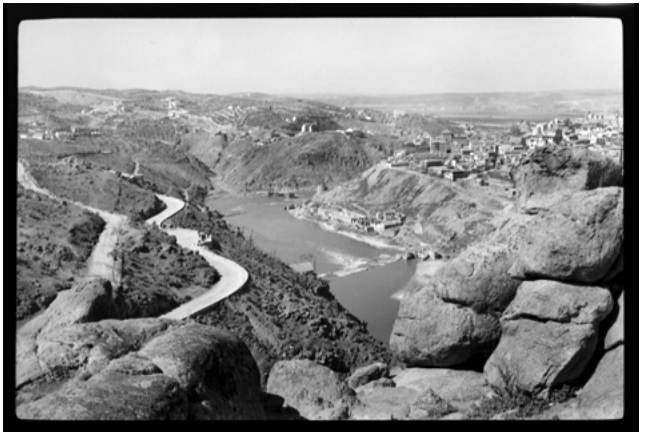
4. Información mecanografiada de una de las imágenes. 1941 (TOL-18), Fondo Hernández-Pacheco, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla


Fig 80

El Bajo en el meandro encajado en forma de Toledo

a igual tamaño

5. Información manuscrita en el reverso (TOL-12) Fondo Hernández-Pacheco, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla



6. *El meandro encajado del Tajo hacia el Puente de San Martín*. 1956 (TOL-46), Fondo Hernández-Pacheco, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla



7. *Excursión con la Residencia de Señoritas*. 1921 (TOL-02), Fondo Hernández-Pacheco, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla

2.2 Contenidos

Aunque las fotos son de la ciudad y alrededores, los contenidos abarcan también temas del ámbito de la geología, paleontología, arqueología, geografía física, arte, la arquitectura hasta la antropología y la etnografía. En las tomas predominan las imágenes del río Tajo con los distintos puentes (Fig. 6) y las realizadas desde un puente a otro, donde se pueden observar los cigarrales, granitos, gneis, y el meandro que forma el río.

Asimismo, Eduardo y Francisco Hernández-Pacheco realizaron fotografías de paisajes, cerros y de la geología de los alrededores, encuadrando las tomas, colocando objetos en primer plano como martillos para indicar la profundidad de campo, siempre con el fin último de su uso de la docencia (SÁNCHEZ BUTRAGUEÑO, 2008).

Sin embargo, tras el análisis, debemos señalar el uso recurrente de los tipos populares, lo que permite a posteriori realizar estudios antropológicos o sociales, caso de algunas de las fotografías que aquí se reproducen (Figs. 7-9).

2.3 Conjuntos destacados: excursiones docentes

De las 105 fotografías hay que mencionar tres grupos de imágenes que destacan sobre el resto del conjunto: las excursiones realizadas en 1921, 1931 y 1957-1960. La primera, con siete imágenes, la realizó el grupo escolar de la Residencia de Señoritas en 1921 (Fig. 7), con un recorrido por el río Tajo, parada en la fuente de la Teja y visita al castillo de San Servando, situado junto a la ribera del río y la Academia de Infantería.

La segunda, con tres fotografías, fue una excursión del Instituto Escuela en febrero de 1931 al Hospital de Tavera, donde se puede ver como en la arcada del patio interior los niños juegan con las cestas de las limosnas, todas colocadas en fila (Fig. 8). Esta imagen además de tener un carácter documental podría enmarcarse dentro del género fotográfico denominado pictorialismo.

La última excursión (Figs. 9 y 10), con tres instantáneas, la realizaron los alumnos de los Cursos selectivos de la Universidad (1957-1958 y 1959-1960), interesados en la geología. Según las anotaciones de Hernández-Pacheco observaron la formación de las facies estratocristalina de los cerros de la Rosa, cruzaron el río desde la casa del Diamantista a la alameda, bajo el cerro del Bu, subiendo después a la ermita del Valle donde se tomaron las instantáneas.



8. *Patio del Hospital. Excursión infantil.* 1931 (TOL-14), Fondo Hernández-Pacheco, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla

Conclusiones

- El conjunto documental sobre la ciudad de Toledo y alrededores, tanto por su cantidad y calidad y extraordinario. Independientemente del contenido muestra un gran conocimiento técnico de la fotografía por parte de los autores.
- Las fotografías tienen un gran valor documental por su variedad de contenidos, no solo por su temática geológica sino también por otras ya señaladas: arquitectura, monumentos, sociedad, educación, paisajes, tipos populares, etc.
- Estas imágenes demuestran el uso y aplicación de la fotografía a la docencia, habitual en el periodo aquí analizado, si bien en el caso de los Hernández-Pacheco, se observa un interés especial por mostrar la teoría a través de las imágenes, por otra parte, como ya hemos indicado, excelente por su contenido y composición.
- El análisis del fondo fotográfico de Hernández-Pacheco contribuye a la aportación de nuevos datos a la historia de la fotografía. Se trata de intelectuales amateurs, que vieron en el uso de la imagen para la docencia una herramienta específica de gran valor, con resultados positivos.



9. *Grupo de alumnos del curso 1957-1958* (TOL-38), Fondo Hernández-Pacheco, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla



10. *Grupo de alumnos del curso 1959-1960 en la ermita del Valle* (TOL-09), Fondo Hernández-Pacheco, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla

Bibliografía

Barrera, J.L. (2002). *Francisco Hernández-Pacheco 1899*1976). Nota biográfico-académico*. *Publicaciones Museo de Geólogos de Extremadura*. Extremadura: Museo de Geología.

Salvador Benítez, A. (2018). "Fotografía científica y documentación del paisaje. El archivo fotográfico Hernández-Pacheco como modelo" en Hernández Latas, J. A. *II Jornadas sobre investigación en Historia de la fotografía. 1839-1939: Un siglo de la fotografía*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 287-302.

— (2015). "Imágenes de Portugal en la Biblioteca Histórica Complutense. La colección fotográfica de Eduardo Hernández-Pacheco" en García Moreno, M. A. (Coord.). En *VII Encontro Ibérico EDICIC 2015: Desafios e oportunidades das Ciências da Informação e Documentação na era digital*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 1-12.

Salvador Benítez, A., Olivera Zaldua, M. y Sánchez Vigil, J.M. (2016). "El fondo fotográfico Hernández-Pacheco en la Biblioteca Histórica Marqués de Val-

decilla: metodología para su análisis" en *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 27-2. Madrid: UCM, pp. 151-53.

Sánchez Butragueño, E. (2008). *Toledo olvidado.* <https://toledoolvidado.blogspost.com> [Consulta: 15 de diciembre de 2021].

Sánchez Vigil, J. M., Olivera Zaldua, M. (2017) y Salvador Benítez, A. (2016). "Las fotografías de Eduardo Hernández-Pacheco en la expedición a Ifni de 1939" en García García, F., Taborda-Hernández, E. (Coord.). Málaga: Icono 14, pp. 601-620.

Sánchez Vigil, J. M., Salvador Benítez, A. y Olivera Zaldua, M. (2017). *Portugal inédito. Fotografías de Eduardo Hernández-Pacheco*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Sequeiros, L. y Martín Escroza, C. (2001). "El geólogo andaluz José Macpherson (1839-1902) y sus aportaciones a la enseñanza y a la investigación de las Ciencias de la Tierra" en *Enseñanza de las Ciencias de la Tierra*, 3 (9). Madrid: Asociación Española para la enseñanza de las ciencias de la tierra, pp. 214-221.



LA IMAGEN DEL TEMPLO-TALLER MASRIERA. USOS ESTRATÉGICOS DE LA FOTOGRAFÍA

Francesc Quílez Corella

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Resumen

A partir de la década de 1880, la ciudad de Barcelona vivió un auge de la fotografía sin precedentes. Los artistas utilizaron esta técnica para diferentes finalidades, entre las cuales, eclosionó su uso para fines propagandísticos. En esta estrategia de reputación, destinada a lograr el reconocimiento y la legitimización social, el taller, o estudio, ocupó un lugar importante en el sistema artístico y mereció la atención de la fotografía de la época.

Uno de los ejemplos más representativos, debido a su singularidad, fue el de la edificación, el año 1884, del denominado Templo-Taller Masriera. Ubicado en la barcelonesa calle Bailén, sus promotores fueron los pintores y hermanos: Francesc (1842-1902) y Josep Masriera Manovens (1841-1912), hijos del joyero Josep Masriera Vidal (1810-1875), que encargaron, el año 1882, la construcción del edificio al arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas (1848-1910).

Palabras clave: Taller, fotografía, Barcelona, artista, siglo XIX, Masriera.

Abstract

Starting in the 1880s, the city of Barcelona experienced an unprecedented boom in photography. The artists used this technique for different purposes, among which its use for propaganda purposes emerged. In this reputational strategy, aimed at achieving social recognition and legitimization, the workshop, or studio, occupied an important place in the artistic system and deserved the attention of the photography of the time.

One of the most representative examples, due to its uniqueness, was that of the construction, in 1884, of the so-called Masriera Temple-Workshop. Located in the Bailén street of Barcelona, its promoters were the painters and brothers: Francesc

(1842-1902) and Josep Masriera Manovens (1841-1912), sons of the jeweler Josep Masriera Vidal (1810-1875), who commissioned, in 1882, the construction of the building to the architect Josep Vilaseca i Casanovas (1848-1910).

Keywords: Workshop, photography, Barcelona, artist, XIX Century, Masriera.

A partir de la década de 1880, la ciudad de Barcelona vivió un auge de la fotografía sin precedentes. Los artistas utilizaron esta herramienta para diferentes finalidades, entre las cuales, eclosionó la utilización para fines de tipo propagandístico. Sin duda, uno de los usos más habituales fue el de servirse de ella para proyectar la imagen del espacio destinado a la producción: el taller o estudio. En esta estrategia de reputación, destinada a lograr el reconocimiento y la legitimización social, el espacio de trabajo ocupó un lugar muy importante en el sistema artístico de la época y concitó el interés de la fotografía, así como la complicidad de unas revistas ilustradas que también pusieron un gran empeño en difundir este fenómeno social. A este respecto, cabe indicar que, no es, ni mucho menos, la primera vez que abordamos este tema y son diversos los estudios en los que hemos podido demostrar de qué forma, y en qué medida, los propietarios de estos lugares no dudaron en activar, de forma asidua, una palanca que les reportó respetabilidad y prestigio, a partes iguales (QUÍLEZ CORELLA, 1996: 162-171; 2003: 419-431; 2019: 229-237; 2021 [en prensa]).



1. *Fachada del taller Masriera en la calle Bailén de Barcelona*, 1910-1919. (Foto Brangulí. Arxiu Nacional de Catalunya)

A pesar de existir algunos precedentes históricos, fue, sin duda, durante este período cuando emergió, con más ímpetu, una nueva tipología, la de los grandes *ateliers* que fueron transformados en grandes aparatos de escenificación (París, 1992; SCHNÖLLER, 1992: 187-192; WAT, 2013). Siguiendo el modelo francés, estos nuevos espacios se convirtieron, debido, entre otros aspectos, a sus grandes dimensiones, en un escaparate de distinción social y en un signo indicativo, material, del poder adquisitivo que llegaron a alcanzar algunos de sus propietarios.

En este contexto, uno de los ejemplos más representativos, debido a su singularidad, fue el de la edificación, el año 1884, en la ciudad de Barcelona,

del denominado Templo-Taller Masriera (Fig. 1). Hace ya unos cuantos años, en el contexto de una exposición organizada por el desparecido Museo de Arte Moderno de Barcelona, dedicada a mostrar la actividad creativa desarrollada por algunos de los miembros más ilustres de la dinastía de artistas Masriera, tuvimos la oportunidad de escribir un texto en el que realizamos una primera aproximación a esta realidad. El trabajo que ahora damos a conocer repite algunas de las informaciones que, en aquél entonces, dimos a conocer, pero profundiza en la relación que la familia mantuvo con la fotografía y cómo se sirvió de ella para urdir una estrategia, para construir un relato favorable a su objetivo de irradiación mediática (QUÍLEZ CORELLA, 1996: 162-171).

Ubicado en el número 74, de la barcelonesa calle Bailén, en la actualidad el edificio aún se mantiene en pie y desde hace pocos años, después de haber padecido un sinfín de diferentes avatares y convulsas vicisitudes históricas, entre las que podemos mencionar el hecho de que el taller llegara a pertenecer a una congregación de monjas, debemos de congratularnos de que haya pasado a enriquecer el patrimonio público de la ciudad de Barcelona. Es indudable que, a pesar de que durante un tiempo la construcción formó parte del imaginario popular barcelonés, lo cierto es que el paso de los años ha ido acrecentando la brecha generacional y el desconocimiento que de él tienen muchos ciudadanos barceloneses (Barcelona, 1914: p. 7). A pesar de este progresivo olvido, de un lugar que debería formar parte de la memoria de la ciudad, su contemplación sigue despertando, entre los transeúntes que pasean por la calle y lo descubren, por primera vez, una verdadera conmoción. Al estar medio escondido entre la maleza que ha ido creciendo con el paso de los años, como si se tratara de la materialización de un espejismo, de una arquitectura en ruinas, como una imagen evocadora del tópico clasicista condensado en la frase: *Tempus fugit*, es comprensible que su visión genere un natural sentimiento a medio camino entre la sorpresa, ante el surgimiento de algo insólito e inesperado y la estupefacción ante semejante descubrimiento (PERMANYER, 1992: 145-148).

Para empezar, hay que recordar que la iniciativa de su construcción se debió a la decisión que tomaron dos hermanos dedicados a la práctica de la pintura: Francesc (1842-1902) y Josep Masriera Manovens (1841-1912), hijos del joyero Josep Masriera Vidal (1810-1875). Ambos artistas vinieron a ejemplificar un modelo artístico de una estirpe que lejos de pasar penurias o dificultades, siempre disfrutó de una buena situación económica y de una excelente posición social. Lógicamente, si

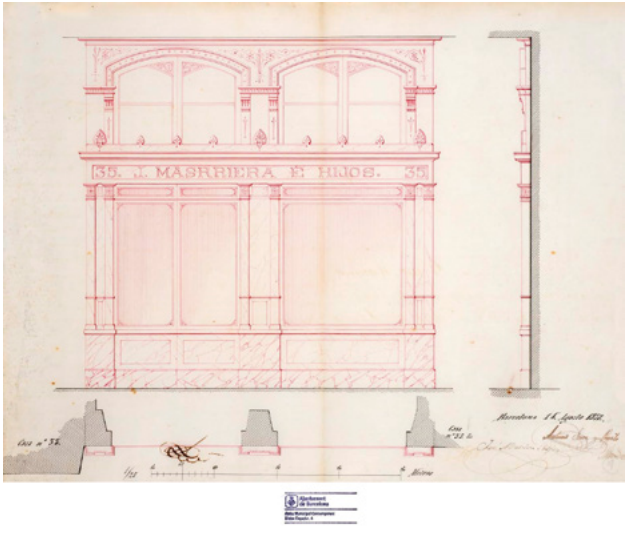
hubieran carecido de medios económicos, difícilmente hubieron podido hacer frente a los gastos que comportó su construcción. El año 1882, los hermanos decidieron poner bajo la dirección de su edificación, al arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas (1848-1910) (MASRIERA MANOVENS, 1926: 477). Las obras se prolongaron durante dos años y concluyeron en 1884. Unos años más tarde, en 1888, Vilaseca llegaría a alcanzar una gran popularidad, al ser el autor del Arco de Triunfo, una de las construcciones más emblemáticas de todas cuantas se edificaron con motivo de la celebración de la Exposición Universal de Barcelona.

En el proyecto arquitectónico, aprobado por el consistorio municipal, Vilaseca, representante de un estilo arquitectónico, de características eclécticas e historicistas, dibujaba una estructura en forma de planta rectangular y que tipológicamente imitaba, en su fachada principal, el frontis de un templo clásico. El perfil exterior de la edificación estaba formado por un pórtico hexástilo y próstilo, elevado sobre un alto basamento. La columnata de orden corintio con fuste estriado sustentaba un entablamento coronado por un frontón triangular. Un tramo central de escaleras de 18 metros de anchura actuaba de auténtico eje de simetría de toda la construcción y una vez superada la zona del pórtico, facilitaba el acceso al interior del taller, a través de una puerta adintelada que, según la prensa de la época, era una reproducción exacta: "de la puerta del Erecteo de Atenas, en su mismo tamaño, llevada con los datos que del natural tenía tomados el arquitecto en sus viajes de estudio".

De esta parte del edificio conservamos un gran número de imágenes, algunas de ellas realizadas por conspicuos representantes de la fotografía de la época que vienen a subrayar y a confirmar la sorpresa que causó la aparición, en el tejido urbano de la ciudad, en un lugar bastante alejado del espacio que iba colonizando urbanísticamente la burguesía barcelonesa, de una construcción que destacaba por responder a un deseo ostensible de dejar una impronta en la historia urbana de la ciudad, al optar por una edificación que combinaba, a partes iguales, la ostentación, un gusto dudoso y un indisimulado gigantismo edilicio.

Al respecto, conviene no olvidar que la familia promotora había obtenido grandes beneficios económicos, gracias a su relación con el negocio de la joyería (Barcelona, 1900), en el que trabajaron todos los miembros de la unidad doméstica y con el que alcanzaron un elevado estatus social. En plena revolución industrial, esta actividad empresarial se benefició de una coyuntura muy favorable, en la que la Barcelona de la época de la Restauración Borbónica, especialmente durante la década de 1880,

vivió una dinámica expansionista que favoreció los intereses y el enriquecimiento de las grandes élites burguesas, entre las que la dinastía Masriera fue una de sus más cualificadas representantes (CODES, 2011). Sabemos por la licencia de obras, aprobada por el ayuntamiento, en 1872, que, como mínimo, desde esta fecha, el obrador y la tienda de joyas se encontraban radicadas en la calle Llibertat, número 35 (Fig. 2), y que el establecimiento ya recibía el nombre de José Masriera e Hijos, como una marca de fábrica, un distintivo familiar que marcó la trayectoria de las diferentes generaciones dedicadas al mantenimiento de este próspero negocio. La dedicación a la joyería estuvo muy presente en la actividad de todo el núcleo familiar y con la figura del polifacético Lluís Masriera (1872-1958), reputado joyero modernista (FONDEVILA, 1996: 82-145; VÉLEZ, 1999; VÉLEZ, 2002; VÉLEZ, 2004), a quién volveremos a referirnos más adelante, alcanzó su máximo grado de expansión, su consagración en el mercado nacional e internacional, convirtiéndose en una empresa familiar que ayudó al enriquecimiento del clan. Sin ir más lejos, tal y cómo hemos podido comprobar, en los libros de cuentas manuscritos que conserva la firma Bagués (el autor agradece a Joan y Oriol Oliveras la amabilidad y generosidad que le han prestado), la lista de clientes era muy extensa y estaba formada por las familias catalanas más distinguidas de la época, entre las que no faltaban algunos de los nombres más representativos del crecimiento industrial de la ciudad de Barcelona.



2. *Taller Masriera de la calle Llibertat 35*. (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona)

Al mismo tiempo, los hermanos Francesc i Josep, especialmente el primero, fueron dos de los más conspicuos representantes del movimiento pictórico anecdotista, caracterizado, entre otros aspectos, por reflejar en muchas de sus producciones artísticas el sistema de valores y la riqueza acumulada por la burguesía emergente (MARINEL·LO, 1932: 321-325).

Por lo tanto, es evidente que la familia Masriera era conocedora de estos recursos instrumentales y gracias a la fotografía estaba familiarizada con algunos de los ta-

lleres, especialmente los franceses, o con los publicados en las revistas ilustradas de la época (*La Ilustració Catalana, La Esfera, La Ilustración Artística*, *La Ilustración Española y Americana*, *Album Salón*, etc.), que dieron cobijo a este tipo de reportajes, en los que los artistas bien aposentados exhibían la magnificencia de sus lugares de trabajo y posaban ante el objetivo de la cámara mostrando ufanos todas sus pertenencias y pertrechos. Si bien, algunos de estos estudios habían ido apareciendo en la década de 1870, en el caso de Barcelona el verdadero boom se produjo bien iniciada la siguiente, momento en el que los artistas, a medida que fueron progresando económicamente, se mostraron más permeables y receptivos a una moda, convertida en un auténtico fenómeno de época. De todos modos, sin desestimar la importancia de estas fuentes, resulta más que evidente que en la retina de los fundadores debió quedar almacenada la imagen del atelier romano de Fortuny, aquél que, con el paso de los años, se erigió en el modelo icónico por antonomasia, ya que permitió visualizar el éxito alcanzado por el artista español más laureado de su tiempo y cuya tipología acabó siendo imitada por una pléyade infinita de pintores. Sin duda, en el caso que nos ocupa, este referente visual se convirtió en fuente de inspiración para la creación de su pretencioso taller, ubicado en el número 74 de la calle Bailén.

La prueba es que, en el atrio del edificio, los promotores no dudaron en incluir la efigie escultórica del artista de Reus, adoptando un gesto simbólico que sirvió para rendir un tributo de homenaje al pintor español más internacional y cosmopolita del siglo XIX. La escultura, con otra dedicada a la memoria de Eduardo Rosales (1836-1873), considerado el otro gran emblema pictórico, fueron ejecutadas por el escultor Josep Reynés (1850-1926), representante cualificado de la decoración de interiores y muy influenciado por el virtuosismo anecdotista de la escuela francesa (MASRIERA MANOVENS, 1926: 5-6). Realizadas en piedra, ambas creaciones fueron instaladas el mes de mayo del año 1884 y se desconoce su actual paradero. En cualquier caso, las dos producciones vinieron a constituir una auténtica declaración de principios e intenciones, ya que remarcaban el propósito de crear un ambicioso programa iconográfico de características simbólicas, en las que estaba muy presente la voluntad de emular los logros alcanzados por estos dos grandes antecesores a los que se deseaba emular. En una posterior etapa se completó un programa escultórico que incluyó una réplica de la emblemática Victoria de Samotracia. En la guía de Barcelona, publicada el año 1895, y escrita por el periodista José Roca y Roca (1848-1924), se hacía alusión a una estatua hecha en bronce que repre-

sentaba el genio de la Fama (Roca y Roca, 1895). Del mismo modo, debemos de considerar que la figura de yeso, que aparece en algunas fotografías de la época, representando la imagen del *Gladiador herido* y fue realizada, con toda probabilidad, por Josep Bover i Mas (h. 1790-1866), o, como mínimo, el modelo constituía una réplica exacta de una de sus creaciones. A partir del material conservado en el Archivo Mas se puede observar una primera fotografía, del año 1904, que documenta la presencia de la escultura en el interior del estudio y una segunda imagen, del año 1913, que ya la sitúa en el exterior del edificio, en la zona porticada. Una reja de hierro, forjada en los talleres del mueblista Francesc Vidal i Jevellí (1848-1914), uno de los representantes más destacados de un esteticismo histórico y ampuloso, anterior a la aparición del movimiento modernista, actuaba de elemento de cierre de la entrada principal del recinto.



3. Revista *Álbum salón*, 1/1/1902, pág. 103

Como en el caso del frontis, esta zona del pórtico también fue ampliamente fotografiada desde diferentes puntos de vista y buscando efectos visuales espectaculares y muy estéticos que rompían con la tradicional visión frontal del edificio y le otorgaban una gran vivacidad. Desgraciadamente, nada sabemos del resto de elementos escultóricos que ornamentaban este espacio del edificio, ni la fecha en la que desparecieron de su inicial emplazamiento.

Una vez traspasado el umbral de la puerta, el espacio interior, la cela, estaba distribuido en dos ámbitos, el primero de los cuales estaba formado por varias dependencias: vestíbulo, depósito, armario, vestuario de señores y destacaba, como pieza más importante, el vestuario-tocador de señoras decorado con una gran variedad de objetos. El segundo ámbito estaba ocupado íntegramente por el estudio de los pintores. Se trataba de la sala principal del edificio

y presentaba un perfil en forma de planta rectangular. Sus dimensiones eran de 15 m de longitud, 12 de ancho y 10 de altura. Toda la estancia estaba iluminada por tres grandes ventanales por los que penetraba una luz natural que se distribuía por toda la superficie. En la parte superior existía una apertura que también facilitaba la entrada de luz natural. Evidentemente, el corazón del edificio reunía las condiciones idóneas para la práctica pictórica y disponía de los medios tecnológicos más modernos para el ejercicio de la misma. Una de las herramientas más eficaces fue la construcción de un artilugio, un mecanismo, que permitía subir y bajar las telas de gran formato, sin que fuera necesario el uso de las tradicionales escaleras en las que el pintor se encaramaba para acceder a ciertas zonas de la obra pictórica. El estudio comunicaba directamente con un amplio jardín, en el que el año 1902, el mismo arquitecto Vilaseca realizó diversas obras destinadas a cubrir una parte de este espacio ajardinado.

A este respecto es necesario indicar el hecho de que muchos de los reportajes fotográficos realizados acostumbraron a coincidir en el tiempo con diferentes episodios de la vida del edificio, entre los que cabe remarcar los correspondientes a las diversas remodelaciones constructivas emprendidas: reformas, ampliaciones, redistribuciones. Además, algunas fotografías también vieron la luz coincidiendo con algunas de las circunstancias biográficas de sus propietarios. En concreto, el fallecimiento de Francesc Masriera, el año 1902, constituyó un hito importante para la historia fotográfica del edificio ya que la publicación, en la revista *Album Salon* (Fig. 3), de un reportaje monográfico dedicado a recordar la figura del artista fallecido, abrió las puertas de las cámaras y permitió disponer de un amplio repertorio de imágenes fotográficas (Barcelona, 1902). Con posterioridad, como ya tendremos ocasión de comentar, las transformaciones que realizó Lluís Masriera, hijo de Josep, y las diferentes actividades que llegó a realizar, permitieron enriquecer la iconografía del estudio con nuevas imágenes que dan idea de la importancia que la familia otorgó a esta técnica (Barcelona, 1932: 88-91).

También debemos mencionar, como un hito histórico destacado, la celebración en el interior de la sala principal del Taller Masriera, en 1904, de una exposición de pintura catalana, que tuvo lugar con motivo de la visita que el rey Alfonso XIII realizó a la ciudad de Barcelona, el mes de abril de ese mismo año (Barcelona, 1904: 228, 253). En una de las fotografías se puede contemplar la gran cantidad de obras pictóricas que colgaban en las paredes de este espacio, creando un efecto de horror vacui y que

ayudaron a transformar el taller en una improvisada galería (Fig. 4). En este tapiz pictórico se pueden distinguir obras representativas del quehacer de los pintores de la época y entre las que destacaban realizaciones, entre otros, de artistas tan célebres como era el caso de Ramon Casas (1866-1932).



4. *Exposición de pintura catalana con motivo de la visita del rey Alfonso XIII a la ciudad de Barcelona*, 1904

El acto inaugural del taller se celebró el día 28 de abril de 1884 y la prensa de la época se hizo eco de un acontecimiento de un inusitado interés informativo. El cronista del diario *La Publicidad* hizo un entusiasta relato de las magníficas características arquitectónicas que, según él, reunía el denominado *Parthenon Masriera*. La parte final de su crónica estaba dedicada a mencionar el nombre de las diversas personalidades del mundo cultural barcelonés de la época que asistieron a la inauguración. Entre los artistas asistentes sobresalían los nombres de los pintores Claudio Lorenzale (1814-1889), Modesto Urgell (1839-1919), José Cusachs (1851-1908) y Antonio Caba (1838-1907), conspicuos representantes de la generación pictórica catalana ochocentista más oficialista e institucional. También asistieron los escenógrafos Francesc Soler i Rovirosa (1836-1900) y Félix Urgellés de Tovar (1845-1919).

Las crónicas en las que se narra el acto de la inauguración nos permiten comprobar que se trató de un acontecimiento de un gran calado histórico y que marcó la vida de la ciudad. No en vano, en el momento en el que se erigió, en el año 1884, a pesar de que muchos artistas ya poseían talleres o lugares de trabajo, ninguno de ellos reunía estas características, ni las condiciones, de magnificencia y espectacularidad como las que se podían encontrar en el taller de los hermanos Masriera.

Curiosamente, en su guía de la ciudad de Barcelona, J. Roca Roca llegaba a contabilizar más de una cincuentena de talleres de artistas, pero únicamente los regen-

tados por escultores, debido a su tamaño, son los que pueden parangonarse con el de la calle Bailén. Entre estos destacaban el de Venancio Vallmitjana i Barbany (1828-1919) y su hijo Agapito Vallmitjana i Abarca (1850-1915), situado en la calle Pelayo y el de la calle Casanovas, propiedad de Rosendo Nobas (1849-1891). De este último, el Arxiu Nacional de Cataluña conserva algunas fotografías que fueron realizadas por el hermano del escultor, el fotógrafo Narcís Nobas (1840-1893), que además de su valor histórico y documental, proporcionan una valiosa información sobre muchos de los trabajos del hermano pequeño y que confirman el uso estratégico de la fotografía, por parte del escultor. Entre la relación de los talleres de pintores, el de los hermanos Masriera aún no merecía una consideración tan importante como la que tuvo en la nueva edición de la guía, publicada el año 1895. En esta reedición, el autor ya se extendía en observaciones más precisas sobre las características más singulares del edificio. Igualmente, de forma más extensa, describía el contenido de los objetos coleccionados por los artistas. Con respecto a anteriores descripciones, la única novedad era la presencia, entre las piezas que decoraban el estudio, de "un biombo pintado por los más notables artistas barceloneses". Entre los artistas que participaron en la decoración de este elemento, podemos citar los nombres, entre otros, de Urgell, Caba, Cusachs, Eliseu Meifrén (1859-1940) o Casas.

Al disponer de un alto nivel de vida, los dos hermanos estuvieron en disposición de compaginar la actividad familiar con la vocación pictórica y disfrutar de una privilegiada posición que les permitió viajar a las grandes capitales europeas, estar al tanto de las novedades artísticas, ampliar su cultura visual y mantener una pátina muy cosmopolita. Sin embargo, a pesar de compartir oficio, más como un pasatiempo lúdico que como una necesidad, en el sentido más literal de la expresión, ya que algunas obras las llegaron a firmar conjuntamente, demostrando un alto grado de colaboración y una tendencia a la especialización, que se tradujo en un reparto del trabajo; lo cierto es que Francesc siempre destacó más que su hermano y atesoró unas mayores facultades para el desempeño de la profesión (QUÍLEZ CORELLA, 1996: 10-57). Por lo general, el más joven se ocupó de la realización de la parte figurativa de las composiciones en las que llegaron a trabajar conjuntamente, mientras que Josep, conocido popularmente con el sobrenombre de *Pep lo campestre*, debido a su cultivo de la temática paisajística, tendió a enriquecer la obra con elementos de paisaje, que tenían como finalidad proporcionar a la composición una mayor variedad y diversidad (CARBONELL PALLARÈS, 1996: 60-79).

En este sentido, fue Francesc el que desarrolló una carrera profesional más prometedora y aquel que obtuvo un mayor éxito económico y social. Además de poseer un mayor talento para el ejercicio de la práctica pictórica, una buena parte del éxito de la fórmula de los logros alcanzados estuvo en su capacidad para saber adaptar las producciones pictóricas a los criterios de gusto de una clientela burguesa que recibió sus obras con entusiasmo. No en vano, el menor de los hermanos se convirtió en el representante más conspicuo de la pintura social burguesa, la conocida popularmente como pintura de asunto, aquella que se enmarca en el contexto del denominado movimiento anecdotista y que marcó la vida artística de la denominada etapa de la *Febre d'Or*, título de la novela del escritor Narcís Oller (1846-1930) y que se ha convertido en una etiqueta historiográfica dedicada a caracterizar el sesgo ideológica de la práctica artística de la época y que, a pesar de tratarse de un préstamo literario, ha acabado por conseguir una gran fortuna crítica.

En este contexto histórico, enclavado en el período de la Restauración borbónica, los retratos o las escenas costumbristas pintadas por Masriera constituyeron un signo de distinción social, una especie de divisa de estirpe, muy representativa de la ideología que encarnaban las grandes familias oligarcas catalanas, aquellas que anteponían a la calidad de la obra la firma de su autor o la transmisión de unos determinados valores de clase. El pintor Ramon Casas supo interpretar muy bien el sesgo característico del pintor, al definirlo como el mejor intérprete de los anhelos de la aristocracia barcelonesa que se resistía a desparecer y de los de una burguesía que había irrumpido en la escena histórica con un gran empuje y que pugnaba por convertirse en la nueva clase hegemónica.

Lo cierto es que además del género del retrato, en el que llegó a ser un reputado especialista, Francesc Masriera también fue uno de los artistas pioneros en la introducción tanto de la temática orientalista, con una predilección por la representación del tópico de la Odalisca, de cuya temática llegó a convertirse en uno de sus más fervientes epígonos o de los relatos costumbristas. En cierta medida, en el caso del orientalismo, su contribución lejos de ayudar a revitalizar el género, traducida en la realización de aportaciones novedosas o diferentes, lo que hizo fue ayudar a que acabara languideciendo y falleciendo de inanición, ya que tendió a vaciarlo de su significado original, desvirtuándolo y convirtiéndolo en un motivo frívolo. No en vano, como ya hemos tenido ocasión de demostrar, una prueba de lo que podemos calificar como un uso fraudulento del tema, fue su tendencia habitual a



5.1. *Muchacha norteafricana*. (Colección del pintor Tomás Moragas)



5.2. Francesc Masriera. *Muchacha norteafricana*, hacia 1895. (Colección particular)

abusar de la fotografía, a la que acudió con frecuencia, llegándola a utilizar como un recurso instrumental que le sirvió de muleta para abordar algunos de sus trabajos pictóricos y encarar el proceso creativo. Sin ir más lejos, hace un tiempo ya pudimos demostrar cómo el pintor utilizó alguna de estas fuentes fotográficas para realizar el retrato pictórico de una muchacha norteafricana (Figs. 5.1 y 5.2). Masriera se limitó a introducir ligeras variantes, pequeñas diferencias compositivas de un modelo fotográfico que no dudo en copiar. La fotografía había pertenecido al pintor orientalista Tomás Moragas (1837-1906), quién poseyó una modesta colección de fotografías y postales orientalistas. Aunque no deja de tratarse de una mera especulación, es probable que el primero pudiera acceder a la fotografía, debido a la amistad existente entre ambos pintores. Sin embargo, tampoco podemos descartar la posibilidad de que Francesc Masriera, en un contexto de libertad de mercado y en el que existía una gran circulación de imágenes, pudiera acceder directamente a unas fuentes y unos modelos de los que pudo servirse para alimentar sus composiciones pictóricas orientalistas (QUÍLEZ CORELLA, 2015: 188-211).

Por otro lado, si bien de forma accidental, Francesc fue uno de los autores que puso más ahínco en la reformulación del tópico visual orientalista, adaptándolo a la moda y a los gustos occidentales. En cierto modo, esta metamorfosis acabó derivando en la génesis de un nuevo tipo, un modelo que orilló los referentes orientalistas para encontrar una nueva veta comercial, la protagonizada por las mujeres

de extracción burguesa. Este proceso de conversión se tradujo en la aparición de un repertorio iconográfico más cercano y menos exótico que focalizó su interés en escenas de mujeres yacentes, dedicadas a ejercitarse en el arte del *dolce far niente* y en la práctica de la holgazanería, creando el estereotipo de la mujer fatigada, o dominada por enfermedades imaginarias, presididas por síntomas como el tedio, la inapetencia o la ausencia de voluntad. Todo ello fue el preludio, o prefiguración, de la aparición, en la escena artística, de la mujer fatal, arquetipo visual pictórico del finisecularismo característico de las postrimerías del siglo XIX. Sin embargo, aunque coqueteó con el denominado mal de siècle, Francesc nunca dejó de apartar su mirada de los comportamientos protagonizados por una mujer burguesa dedicada a combatir el aburrimiento con actividades mundanas y sociales, propias de su condición y en ningún caso su pintura adoptó un registro simbolista (QUÍLEZ CORELLA, 2021: 51-59).

Del mismo modo, tal y como ya hemos apuntado, muchas de estas imágenes también constituyeron un inventario de costumbres y comportamientos sociales públicos, de formas diferentes de relacionarse, de posicionarse socialmente, de repetir el estereotipo de género, en el que tanto la mujer, como el hombre, tenían asignados unos roles sociales que Masriera no tuvo ningún reparo en exhibir y en exponer en los diferentes escaparates sociales que servían para hacer alarde de una posición social de clase. En esta galería de escenarios no faltaron las referencias a emplazamientos tan icónicos como: el salón burgués o el palco del Teatro del Liceo o, en un sentido más figurado, la representación de actos sociales entre los que no faltó la mención a la liturgia del paseo público. Del mismo modo, hay que recordar que, en estos momentos, irrumpieron, con ímpetu, las escenas íntimas femeninas, como las dedicadas a mostrar el hábito del baño o la higiene y que tuvieron una gran relevancia; sin menospreciar los asuntos sobre chismes y confidencias, normalmente de tipo amoroso, que eran compartidos por grupos de mujeres entregadas a la práctica del cuchicheo.

Sin embargo, lo que a nuestro juicio constituye uno de los aspectos más interesantes es el hecho de que, en algunas otras ocasiones, el espacio de trabajo, el estudio del artista, se convirtió en escenario de representaciones en las que el ecosistema pictórico fue el protagonista. A este respecto, es conveniente indicar que el repertorio iconográfico de la época incluyó un gran número de imágenes en las que Francesc Masriera practicó un ejercicio de onanismo auto referencial, ya que una buena parte de su producción incluyó continuas referencias a su propio universo

creativo, a la unidad de producción, en la que desarrollaba su actividad. De todas estas aproximaciones visuales, la más común fue la de representar pictóricamente las relaciones dialécticas existentes entre el artista y la modelo, una imagen tópica y convertida en un lugar común en muchos momentos de su carrera profesional. A nuestro juicio, esta mirada egocéntrica, podría ser concebida como una metáfora del reflejo en el espejo, al tratarse, en buena parte, deudora de la mirada fotográfica.

Llegados a este punto, pensamos que lo que hizo la familia Masriera, particularmente Francesc, fue valerse de la fotografía como un recurso instrumental que le pudo a ayudar en diferentes fases del proceso creativo, por no mencionar la gran cantidad de imágenes fotográficas conservadas en los archivos Bagués, especialmente placa de vidrio, que vienen a subrayar la estrecha relación que la familia mantuvo con la fotografía. En este sentido, la temática de los estudios o talleres pintados vinieron a reproducir una cosmovisión de pintor, un lugar que para poder ser reconstruido con método, verdad y verosimilitud requería de una gran memoria fotográfica que le permitía al pintor ordenar y poner cada cosa en su lugar, buscando un efecto de puesta en escena. A este respecto, cabe interpretar que la fotografía pudo encontrarse detrás del proceso de realización de algunos de sus retratos más programáticos, aquellos que hicieron de él el principal retratista de las élites barcelonesas de su tiempo. En este sentido, la presencia, en el fondo de la Biblioteca Joaquim Folch i Torres del Museu Nacional d'Art de Catalunya, de dos álbumes, fechados en 1932, que incluyen imágenes fotográficas de las obras artísticas que formaban parte de la colección del pintor y joyero modernista, Lluís Masriera, hijo de Josep Masriera, en los que se encuentran algunos bocetos realizados por su tío Francesc, permiten pensar en un sistema de trabajo por fases, en el que las fotografías debieron formar parte de esta mecánica productiva. A este respecto, cabe atribuir a Lluís la autoría de la confección de dos álbumes que fueron concebidos con la finalidad de conservar y almacenar la memoria patrimonial de la familia, ya que, si bien incluyen obras de otros autores, fundamentalmente, documentan los trabajos pictóricos que realizaron tanto el padre como el tío del joyero (MASRIERA, 1932).

Puede afirmarse, sin ningún género de duda, que la familia Masriera utilizó estratégicamente la fotografía para difundir la imagen de un espacio emblemático que reunía las condiciones adecuadas para alcanzar la fama y la reputación social a la que aspiraban. Más allá de la generación fundadora, la de los hermanos, para el logro de este objetivo fue decisiva la participación del miembro familiar más conocido

internacionalmente, el joyero Lluís, aquél que además de cultivar una pintura de características eclécticas, sobresalió por su afición a una actividad que le llevó a formar, el año 1931, una compañía teatral propia (Fig. 6) (FOLCH I TORRES, 1924: 3-4 MASRIERA, 1948; MASRIERA, 1954). Además de emprender una reforma ambiciosa del taller, con el fin de adaptarlo a las necesidades escenográficas de las representaciones teatrales de la compañía Belluguet, con la que puso en escena diversas obras teatrales, su carácter poliédrico le llevó a desarrollar a una gran actividad multidisciplinar, ocupándose de las más variadas tareas vinculadas con esta afición. Lluís ejerció de escenógrafo, se ocupó del diseño y la confección de los trajes de los actores encargados de representar algunas de las piezas que él mismo llegó a escribir y a dirigir (MASRIERA, 1917). De toda esta ingente cantidad de tareas conservamos un gran número de fotografías que además de su indudable interés, como documento que nos permite acercarnos a las diferentes fases de la cadena productiva, de los montajes teatrales, constituyen en sí mismas producciones que desprenden un gran valor artístico, porque nos permiten descubrir un alto contenido estético.



6. *Lluís Masriera trabajando para la representación teatral de la compañía Belluguet*, 1931. (Foto Gabriel Casas i Galobardes. Arxiu Nacional de Catalunya)

El archivo familiar conserva un gran número de placas fotográficas de vidrio, muchas de ellas relacionadas con la empresa familiar y con la actividad de la marca de joyería. Las imágenes aparecen agrupadas por tipologías y conforman un repertorio muy variado de algunas de las piezas más destacadas que vieron la luz en el obrador familiar, sin menospreciar un conjunto importante de imágenes religiosas (vírgenes, crucifixiones, escenas evangélicas), reproducciones de cuadros célebres, que debieron de ser utilizadas como herramientas, modelos, para la realización de algunas de las joyas, de tipo devocional, que formaron parte de los catálogos de la marca Masriera.

Lo cierto es que, sin renunciar a la dimensión mediática y al propósito de mantener la imagen de ostentación familiar, a partir de esta fecha, Lluís emprendió una ambiciosa reforma del taller con el objetivo de convertirlo en un espacio más confortable y más útil, adaptándolo a las necesidades derivadas de su funcionamiento.

La prueba es que los archivos fotográficos catalanes (Mas, Archivo Nacional, Archivo Fotográfico de Barcelona, Archivo del Centro Excursionista de Catalunya, Biblioteca de Catalunya y Museu Nacional d'Art de Catalunya) conservan un conjunto muy importante de imágenes, algunas de las cuales fueron realizadas por algunos de los fotógrafos más destacados de la época, como fue el caso de Adolf Mas (1860-1936), Josep Brangulí (1879-1945) (BRANGULÍ, 2010), Gabriel Casas (1892-1973) (NARANJO, 2015) o los fotoperiodistas Josep Bert (1896-1974) i Ramon Claret. Todos ellos, en diferentes momentos, realizaron extensos y detallados reportajes, algunos de los cuales nutrieron las páginas de diferentes revistas ilustradas de la época. (Barcelona, 1913: 613-615)

De algún modo, en un plano simbólico, con la edificación del Templo-Taller los propietarios vinieron a realizar una declaración de principios en la que, sin duda, uno de los más importantes fue el deseo, convertido en objetivo, de demostrar el ascenso social que habían conseguido y que les había permitido hacer ostentación, de una manera indisimulada, de los logros materiales que les brindó este ascenso social. Lejos pues de disimular, o enmascarar su poderío, construyendo un espacio más funcional, lo que hicieron fue dejarse llevar por sus pulsiones de nuevos ricos, construyendo una residencia que venía a satisfacer sus aspiraciones de encumbramiento social y su deseo de alcanzar la cúspide de la pirámide.

Al respecto, conviene retener la imagen icónica, transmitida a través de las fotografías, de un lugar ambientado para ejercer la función de representación social, de un escaparate que contribuyó a publicitar el estatus social de sus propietarios y que les sirvió de plataforma para promocionarse y pavonearse. No en vano, la presencia de las telas que pueden observarse en las fotografías, descansando sobre caballetes, no deja de tratarse de un recurso escenográfico que persigue el objetivo de la autopromoción y el de transformar el estudio en un espacio de reunión social, en el marco físico destinado a acoger las improvisadas tertulias protagonizadas por el círculo de amistades de los artistas. Por otro lado, cumplía una segunda función estrictamente mercantilista. A partir de una estrategia de reclamo publicitario fomentaba y amparaba las relaciones comerciales que pudieran establecerse entre artistas y clientes. La clientela podía observar y admirar la magnificencia de un escenario que pretendía rivalizar con la significación de cualquiera de los habitáculos edificados por algunos de sus acreditados comitentes. Sin ir más lejos, el 26 de junio de 1891, visitó el taller de los artistas la marquesa de Vistabella, clienta habitual de Francesc Masriera. Según cuentan las cró-

nicas de la época, la señora Barrios fue obsequiada con un banquete que fue servido en el mismo estudio. Para celebrar la visita, Francesc diseñó una invitación, en forma de paleta de pintor, que sirvió para acreditar la fama de perfectos anfitriones.

Al mismo tiempo, desde un punto de vista estratégico, siguiendo el ejemplo de otros acreditados pintores que, como ellos, hicieron gala de este tipo de prácticas, la fotografía ayudó a fijar la imagen icónica de la afición coleccionista de los dos artistas. No en vano, como hemos tenido ocasión de demostrar, en anteriores ocasiones, las instantáneas cumplieron una función complementaria: sirvieron para acercarnos a un uso diferente de los talleres, el de convertirlos en museos privados, en los que el culto fetichista del objeto, como un signo de prestigio y reputación social, se transformó en un fin en sí mismo y cristalizó en una estética de *horror vacui*. En anteriores ocasiones, hemos profundizado en un aspecto de esta temática que nos resulta especialmente fascinante y atractivo, aquél que tiene que ver con el interés que sintieron muchos artistas de la época por el cultivo del coleccionismo de objetos, por todo tipo de antigüedades, en un sentido acumulativo y que vino a reflejar la pulsión por poseer, el impulso de rodearse de bienes materiales que tuvieron una función sentimental, afectiva, ya que acabaron por transformarse en proyecciones de deseos, en evocaciones de recuerdos nostálgicos, de lugares visitados, a los que seguramente nunca más se regresaría. En definitiva, en este contexto, la cultura material, del culto a la sacralización de las antigüedades, estuvo muy presente en el sistema artístico europeo de la época, hasta el punto de convertirse, no en todos los casos, en una moda, en un fenómeno esnobista que algunos practicaban más por seguidismo, como una fórmula imitativa, que no por convencimiento.

Así pues, la familia Masriera escenificó, no sin cierta pomposidad y boato, el lugar que ocuparon en la escala social y, de acuerdo con un criterio de gusto muy ecléctico, decoró el taller con un conjunto heterogéneo de objetos que, además de alimentar la vanidad, fueron utilizados, con una cierta frecuencia, como elementos complementarios de la práctica pictórica. Naturalmente, en la elección de estos elementos primó una función mediática; fueron, ante todo y, sobre todo, instrumentos auxiliares puestos al servicio del artista y, en ningún caso, objeto de veneración de culto, producto de una actividad coleccionista ejercida, salvo honrosas excepciones, con el imprescindible rigor intelectual.

En términos generales, las piezas reunidas reflejaban un tipo de actuación asistemática, resultado de un proceso acumulativo que no tendía a ejercitar la facultad de



7. *Sala del Templo-Taller Masriera*, 1920-1930. (Foto Ramon Claret/ Joan Bert. Arxiu Nacional de Catalunya)

selección y valoración cualitativa de los objetos poseídos (Fig. 7). En consecuencia, esta práctica de aluvión generaba una situación global de gran desigualdad entre el conjunto de piezas coleccionadas. Desde un punto de vista estético, tampoco existía una determinada orientación y los objetos informaban sobre un criterio de gusto muy dispar que acusaba un marcado eclecticismo. La colección conformaba un mosaico muy plural, ya que reunía testimonios artísticos de diversas etnias y civilizaciones, siendo especialmente destacada, debido a su singularidad y rareza, la de objetos orientales que debió de formar Lluís Masriera, en una fecha desconocida, aunque en la publicación titulada: *Catálogo de las principales piezas de la colección de antigüedades y objetos de arte del pintor Luis Masriera*, probablemente editado el año 1913 (Fig. 8), ya que, según el relato de algunas crónicas de la época, es la

fecha que corresponde a la de inauguración del denominado Museo Masriera y es la misma en la que el fotógrafo Mas realizó un amplio reportaje de las dependencias del Taller y que apareció publicado en la revista *La Ilustració Catalana* (OGALLA, 2018: 78-91).

Como era preceptivo, el conjunto incluía tapices, alfombras, mobiliario y jarrones de todo tipo, que fueron adquiridos a través de una tupida red de representantes y agentes de confianza que aconsejaban, a los propietarios, sobre la adquisición de todos estos objetos. Las imágenes ilustran el gusto estético de una familia deseosa de formar una colección que incluía un amplio espectro de intereses, entre los que sobresalía la función ornamental, en un sentido estrictamente decorativa. Es evidente que los hermanos Masriera, lejos de distanciarse de los modelos precedentes, lo que quisieron fue emular el ejemplo de numerosos ilustres colegas que como ellos sintieron el mismo deseo de dar rienda suelta a sus impulsos coleccionistas.



8. Catálogo de las principales piezas de la colección de antigüedades y objetos de arte del pintor Luis Masriera. Biblioteca Folch i Torres (MNAC)

Sin tratarse de una colección excepcional, algunas de estas piezas acabaron ingresando en diferentes instituciones patrimoniales catalanas, como fue el caso, entre otras, del Museu Nacional d'Art de Catalunya o el Museo de Tortosa. La primera de ellas conserva desde una tabla gótica atribuida al círculo de la familia de pintores Bassa, un episodio de la vida de san Esteban; una talla barroca catalana, representando un santo guerrero mártir (Fig. 9) y que ha sido atribuida a diferentes autores; o una escultura, *Torero herido*, obra de Rossend Nobas (1849-1891), uno de los escultores catalanes más representativos del siglo XIX y que se hizo muy popular porque podía verse emplazada en el estudio del artista (Fig. 10), gracias a las fotografías que hizo su hermano, el fotógrafo Narcís Nobas. La segunda institución conserva una pareja de retratos de Josep Masriera y su mujer, Clotilde Rosés Ricard, pintados por Francesc Masriera. Finalmente, cabe mencionar el interés de Lluís Masriera por el arte oriental, hasta el punto, tal y como puede observarse, tanto en el catálogo, como en las fotografías realizadas por Mas, de que llegó a poseer un importante número de objetos (GIBERT, 1932: 306-312; 1935: 341-343).

Después de la guerra civil, bien entrada la década de 1940, las diferentes generaciones de los descendientes, de los que fueran los fundadores del edificio,



9. *Interior del estudio Masriera, con la escultura de un santo guerrero*, 1920. (Arxiu Salvany)

posaban al pie de las escaleras del edificio con orgullo de clan, mostrando su satisfacción como una estirpe que reivindicaba sus raíces. En realidad, estos familiares se aferraban al recuerdo nostálgico de un pasado esplendoroso, a la idea de seguir manteniendo vivo un tiempo histórico que empezaba a declinar y que difícilmente volvería a renacer. Como era previsible, una de las primeras damnificadas fue la empresa edilicia que poco a poco fue condenada a un ostracismo que acabó derivando en un clamoroso olvido.

En cualquier caso, lo que es evidente es que la gran cantidad de imágenes fotográficas abrieron las puertas de un espacio único, permitieron que el público pudiera satisfacer su curiosidad con la contemplación de un lugar que llegaría a formar parte del imaginario popular. Al fin y al cabo, se trataba de una manifestación de ostentación y suntuosidad, sin precedentes en la historia de la ciudad, que confirmaba el ascenso social de dos personajes que quisieron aunar la vocación pictórica con una ascendencia burguesa que les permitió disponer de un alto poder adquisitivo y estar bien posicionados socialmente.

Bibliografía

25 Años del Teatro de Intimidad de Luis Masriera (s.d.). Barcelona: Real Círculo Artístico.

Barngulí (s.d.). Madrid: Fundación Telefónica.

Carbonell Pallarès, J. À., *Josep Masriera: Els paisatges i les idees estètiques, Els Masriera. Francesc Masriera (1842-1902), Josep Masriera (1841-1912), Lluís Masriera (1872-1958)*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura; Proa, pp. 60-79.

Codes, M. A., (ed.) (2011), *La febre d'or. Escenes de la nova burgesia*. Barcelona: Obra Social La Caixa.

"El Museo Taller Masriera" en *Barcelona: Sociedad de atracción de forasteros*, Vol. 4, Núm. 36 (enero). Barcelona, p. 7.



10. *Taller del escultor Rossend Nobas*, 1871-1885. (Foto Narcís Nobas. Arxiu Nacional de Catalunya)

"El Museo Taller Masriera" en *Barcelona Atracción*, 4, 36 (enero de 1914). Barcelona, p. 7.

Folch i Torres, J. (1994). "El Teatre d'Art d'en Lluis Masriera" en *Gaseta de les Arts*, 1, 15. Barcelona, pp. 3-4.

Fondevila, M. (1996). "Lluís Masriera, joier" en *Els Masriera. Francesc Masriera (1842-1902), Josep Masriera (1841-1912), Lluís Masriera (1872-1958).* Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura; Proa, pp. 82-145.

"Francisco Masriera" en *Album Salón* (1 de enero de 1902). Barcelona, pp. 101-119.

Gibert, J. (1932). "La sala Masriera d'art oriental al Museu de Pedralbes" en *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 2, 17, Barcelona, octubre de 1932, p. 306-312.

— (novembre de 1935). "La història japonesa a la Sala Lluís Masriera del Museu de les Arts Decoratives" en *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 5, 54. Barcelona, pp. 341-343.

"La Reforma de l'Estudi Masriera" en *Teatre Català,* Vol. I, Núm. 6 (5 de novembre de 1932). Barcelona, pp. 88-91.

L'artista al seu taller. Fotografies de Francesc Serra (1990). Barcelona: Olimpiada Cultural.

L'artista al seu taller II. Fotografies de Francesc Serra (2002). Barcelona: Lunwerg: Ajuntament de Barcelona.

"Lo Museu Masriera" en *Ilustració Catalana*, XI, 550 (21 de diciembre de 1913), p. 613-615.

"Los Museos de Barcelona. El Museo Masriera" en *La Esfera* (9 de junio de 1917). Madrid.

"Manifestació d'art català organisada al Taller Masriera en obsequi a S.M." en *Ilustració Catalana*, 2, 45 (10 de abril de 1904). Barcelona, p. 228.

"Manifestació d'art català organisada al Taller Masriera en obsequi a S.M." en *Ilustració Catalana*, 2, 46 (17 de abril de 1904). Barcelona, p. 253.

Marinel.lo, M. (novembre de 1932). "Francisco Masriera el pintor de la riquesa" en *Butlletí dels Museu d'Art de Barcelona*, 2, 18. Barcelona, pp. 321-325.

Masriera Hermanos: Fernando 35. Barcelona: Talleres gráficos Bobes.

Masriera, L. (1913). *Catálogo de las principales piezas de la colección de antigüedades y objetos de arte del pintor Luis Masriera*. Barcelona.
— (1917). *Indumentaria teatral*. Barcelona: Sobs. de López Robert y Cia.
— (1932), *Col.lecció de Lluís Masriera*. Llavaneras, 2 vols.
— (1954), *Mis memorias: la Sociedad de Barcelona vista desde un mostrador a últimos del siglo pasado*. Barcelona: Dalmau y Jover.
Masriera M. F. (1926a). "Josep Reynés i Gurgui" en *Gaseta de les Arts*, 3, 53, Barcelona, 1926, p. 5-6.
— (1926bb), "L'arquitecte Josep Vilaseca i Casanovas" en *Gaseta de les Arts*, 3, 58. Barcelona, p. 477.
Naranjo, J., (ed.) (2015). *Gabriel Casas: fotografía, información y modernidad, 1929-1939*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Obra Social de La Caixa, Arxiu Nacional de Catalunya, 2015.
Ogalla, A. (2018). "La col·lecció de Lluís Masriera i Rosés (1872-1958)" en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. 32, pp. 78-91.
Permanyer, L. (1992). "El Taller Masriera, un temple per a la religió de l'art" en *Barcelona, Metròpolis Mediterrània*, 23. Barcelona, p. 145-148.
Portrait de l'artiste. Images des peintres 1600-1890 (1992). París: Haboldt & Co.
Quílez Corella, F. M. (1996a). "La pintura de Francesc Masriera: entre l'ideal cosmopolita i la realitat localista" en *Els Masriera. Francesc Masriera (1842-1902), Josep Masriera (1841-1912), Lluís Masriera (1872-1958)*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura; Proa, pp. 10-57.
— (1996b). "El temple-taller Masriera. Un model singular d'atelier vuitcentista" en *Els Masriera. Francesc Masriera (1842-1902), Josep Masriera (1841-1912), Lluís Masriera (1872-1958)*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura; Proa, pp. 162-171.
— (2003). "Fortuny col.leccionista, antiquari i bibliòfil" en *Fortuny*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 419-431.
— (2009-2010). "El col.leccionista d'estampes de Fortuny" en *Locus Amoenus*, 10, pp. 243-258.
— (2015). *El imaginario orientalista: sueños y quimeras», Caminos del Sur. Marruecos y el Orientalismo espanyol*. Barcelona, Institut Europeu de la Mediterrània, pp. 188-211.

— (2019). "Un recorregut fotogràfic pels tallers" en *Antoni Fabrés i Costa. De la glòria a l'oblit*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 229-237.
— (2021). "En la estela de Fortuny. Querencias y Carencias de un motivo recurrente" en *Odaliscas. De Ingres a Picasso*. Patronato de la Alhambra y Generalife, p. 51-59.
— (28 de cotubre de 2021). "El taller del artista. Aspectos sociales e históricos" en *IV Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*. Zaragoza (en prensa)
Roca Roca, J. (1895). *Barcelona en la mano. Guía de Barcelona y sus alrededores*. Barcelona: T. López.
Schnöller, M. (1992). "I pittori-principi dell'Ottocento. L'atelier di Hans Makart a Vienna, Villa Lenback e Villa Stuck a Monaco di Baviera" en Hüttinger, E., (dir.), *Case d'artista. Dal Rinascimento a oggi*. Zurich: SIK-ISEA; Turín: Bollati Boringhieri, pp. 187-192
Vélez, P. (1999). *Masriera: joies. 200 anys d'història*. Barcelona.
— (2002). *Lluís Masriera*, colección *Gent Nostra*, 125. Barcelona, 2002
— (2004). *Els Masriera: un segle de joieria i orfebreria*. Girona: Fundació Caixa de Girona.
Wat, P. (dir.) (2013). *Portraits d'ateliers. Un album de photographies fin de siécle*. Grenoble: INHA, ELLUG, MSH Alpes, Université Stendhal.



DOCUMENTO, INSPIRACIÓN Y DEVOCIÓN. LA FOTOGRAFÍA PARA CECILIO PLA

Beatriz Sánchez Torija

Museo Nacional del Prado
(Área de Conservación de Dibujos, Estampas y Fotografías)

Resumen

Una práctica bastante habitual entre los artistas, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, fue la de coleccionar fotografías. El pintor Cecilio Pla y Gallardo (1859-1934) conservó en su archivo personal una serie de imágenes que documentan la trayectoria profesional del pintor, así como otros aspectos de su vida que ayudan a conocerle mejor y que, además, se convierten en crónica visual de un tiempo y, sobre todo, de un oficio.

Las fotografías permiten adentrarse en sus espacios de trabajo e identificarle entre sus alumnos durante el ejercicio de la práctica docente, junto a sus modelos o en compañía de su familia. Y es que la carrera profesional del artista valenciano tiene dos vertientes que resultan complementarias: su trayectoria artística como pintor e ilustrador, y su faceta docente.

Cecilio Pla fue un coleccionista de instantes que atesoró la fotografía como objeto. En ella encontró inspiración para sus creaciones, pero, sobre todo, una forma de documentar su entorno, su círculo más cercano y el desarrollo de su profesión.

Palabras clave: Cecilio Pla, fotografía, archivo de artista, colección, estudio, estereoscopía, pintura, modelo, docencia.

Abstract

Collect photographs was a fairly common practice among artists, since the second half of the nineteenth century. In his personal archive, the painter Cecilio Pla y Gallardo (1859-1934) kept images that document his professional career and other aspects of his life. These photographs contribute to know him better and they become a visual chronicle of a time and, above all, of a profession.

The photographs allow you to visite his workspaces during the exercise of teaching, to know his models or to see the artist accompanied by his family. The artist's professional career has two complementary aspects: his artistic career as a painter and illustrator, and his teaching facet.

Cecilio Pla was a collector of moments and treasured photography as an object. He found in photography the inspiration for his creations, but, above all, a way to document his environment, his closest circle of people and the development of his profession.

Keywords: Cecilio Pla, photography, artist's archive, collection, studio, stereoscopy, painting, model, teaching.

Introducción

En los últimos años, ha llegado al Museo del Prado un importante número de fotografías procedentes de los archivos personales de diferentes artistas, contribuyendo así al enriquecimiento de su colección gráfica. Uno de estos casos es el conjunto de fotografías que pertenecieron a Cecilio Pla y Gallardo (1859-1934), imágenes que documentan la trayectoria personal y profesional del pintor[1]. Si bien la autoría de alguna de las fotografías pudiera deberse al propio Pla, parece evidente que dentro del conjunto hay imágenes que corresponden a varias manos, algunas más profesionales y otras que podrían clasificarse dentro de la categoría de fotografía *amateur*.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX era bastante habitual que los artistas coleccionasen fotografías y Cecilio Pla, además, tenía una especial inclinación por atesorar y exponer estas imágenes en su estudio, así como por documentar el interior de los mismos. Las instantáneas de su archivo permiten conocer los espacios de trabajo e identificar al pintor en compañía de sus alumnos, sus modelos y, en ocasiones, también de su familia. Pero no todo era trabajo en el taller del artista: las celebraciones, las visitas de otros pintores o la práctica fotográfica también eran otras de las actividades desarrolladas en el estudio.

1 En el año 2018, la familia Ellacuria Delgado —descendientes directos del pintor Cecilio Pla y Gallardo— donaron al Museo del Prado un conjunto de materiales que configuraban el archivo personal del artista y, entre ellos, había un importante número de fotografías de diferentes formatos. Las fotografías se conservan en el Gabinete de Dibujos, Estampas y Fotografías, mientras que la documentación se conserva en el Archivo del Museo del Prado.

Las fotografías también muestran las pinturas y los dibujos que decoraban las paredes de los estudios y ayudan a completar el catálogo de su obra mediante la documentación de piezas que hoy se encuentran en paradero desconocido. Sus enseñanzas en el taller, a su vez, también quedaron plasmadas en varias de estas imágenes, destacándose una importante presencia femenina en sus clases, y advirtiéndose en ellas a artistas de generaciones posteriores.

1. Metodología

La mayor parte de las 351 fotografías que configuran el archivo personal de Cecilio Pla son inéditas, por lo que el principal objetivo de la investigación ha consistido en recabar información para la posterior catalogación de las obras.

El análisis generalizado de las imágenes que se debían catalogar y la consulta de las principales publicaciones dedicadas al pintor fueron las primeras acciones realizadas.

En una fase posterior, se comenzó con el estudio pormenorizado de cada una de las fotografías —a la vez que se analizaban también como parte del conjunto— y fue entonces cuando se recurrió a la consulta de fuentes primarias como la documentación administrativa y epistolar de Pla, conservada en el Archivo del Museo del Prado, a la búsqueda de nuevos datos en los padrones municipales de Madrid, así como al estudio de otros documentos en instituciones como Biblioteca Nacional, Archivo de Villa, Círculo de Bellas Artes, Fundación Juan March, Museo Sorolla y Museo-Casa José Benlliure.

La consulta de los catálogos de las Exposiciones Nacionales y de las distintas fuentes hemerográficas —Pla trabajó como ilustrador para diferentes publicaciones—, así como el rastreo de sus obras en las diferentes colecciones públicas y privadas, también han sido fundamentales para el desarrollo de la investigación.

Todo ello ha permitido catalogar las fotografías en la base de datos del Museo, que esta información esté disponible a través de la web, y que puedan desarrollarse estudios como el que nos ocupa para dar a conocer esta colección.

El presente texto se ha articulado en base a cinco epígrafes, que coinciden con conjuntos de fotografías que ilustran un aspecto concreto de la trayectoria de Cecilio Pla —el artista y su estudio; las enseñanzas del maestro; el papel de los modelos; pinturas y dibujos; y más allá del estudio— y que concluye con una reflexión sobre la importancia de la fotografía como objeto.

2. Investigación

2.1 El artista y su estudio

Los estudios son mucho más que meros recintos en los que los artistas desarrollan su obra: son lugares de encuentro, espacios para la docencia y verdaderos muestrarios de obras, así como registros del mobiliario, la decoración y las modas de ese momento.

El análisis pormenorizado de las fotografías junto con el estudio contrastado de diversas fuentes ha ayudado a localizar —y fechar de manera aproximada— las distintas ubicaciones que tuvieron los estudios de Cecilio Pla[2]; mientras que las propias fotografías permiten conocer cómo era el interior de estos espacios de creación.

Contamos con referencias muy vagas sobre los estudios en los que el artista trabajó durante sus primeros años en Madrid. Luis de Armiñán y Bernardino de Pantorba cuentan que el estudio en el que realizó su *Dante* —obra con la que ganó la tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884— estaba situado en la calle Ancha de San Bernardo (ARMIÑÁN Y PANTORBA, 1969: XX) y, en 1885, trasladó su estudio a la calle Horno de la Mata[3] (REQUENA VITALES, 1993: 223). Hacia 1887, el estudio que Pla tenía en la calle Españoleto —junto al del pintor Eduardo Pelayo— fue cedido al también pintor Casimiro Sainz Saiz (PASTOR MARTÍNEZ, 1998), que era amigo de ambos y que fue retratado por Pla en estas fechas.

En la década de 1890 el pintor instala su estudio en la calle Peninsular, número 5[4] (REQUENA VITALES, 1993: 229), en el mismo inmueble en el que vivía junto a su tía Josefa, hermana de su padre y apoyo fundamental del joven pintor, especialmente en sus primeros años en la capital madrileña.

Tras un breve paso por el Pasaje de la Alhambra, donde también tuvieron sus estudios pintores como Casto Plasencia, Joaquín Sorolla y Jiménez Aranda, Pla se

2 Hemeroteca, Padrones Municipales de la ciudad de Madrid y documentación epistolar conservada en el Archivo del Museo del Prado (AMP).

3 Desde 1921, la calle Horno de la Mata recibe el nombre de Concepción Arenal.

4 Desde 1897, la calle Peninsular recibe el nombre de Malasaña.



1. *Cecilio Pla en su estudio, acompañado de cuatro personas*, 1898-1900. Copia a la gelatina, 171 x 226 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado (HF5700)

estableció en la calle Libertad[5], entre 1902 y 1905. Ese mismo año se mudó a un estudio en la calle San Bernardo[6], donde estuvo hasta que decidió establecerse en la calle Carranza[7], hacia 1908. El último estudio en el que trabajó el artista valenciano estuvo localizado en la calle San Marcos[8] —esquina con la calle Libertad—, en el ático de una nueva casa de vecindad que se había levantado en el solar que previamente ocupó el Teatro de la Alhambra.

Las fotografías conservadas en el archivo personal del pintor fueron realizadas en varios de los estudios que tuvo Cecilio Pla. Así, conocemos el aspecto interior del local de la calle Peninsular 5, a través de una imagen en la que el artista disfruta de una velada en compañía de algunos amigos, con la *copia del Baltasar Carlos de Velázquez* —situado sobre una chimenea— presidiendo el estudio[9] (Fig. 1). Otras de las obras que pueden verse en las paredes son: *La perla del Albaicín* —presentada a la Exposición Nacional de 1905—; el *Boceto para la decoración del Palacio de Valdelagrana* (1891); *Pasajes de San Juan* (h.1898); y una vista de Granada, en el caballete de la izquierda. En 1895, la revista *Barcelona cómica* publicó un reportaje en el que se incluía una imagen titulada "interior del taller de Pla", que reproducía el mismo flanco del estudio, aunque desde una perspectiva más amplia[10].

Existe otra imagen que permite observar el mismo estudio de la calle Peninsular que, en esta ocasión, está desierto aunque lleno de una sugerente esencia artística[11]. De sus paredes cuelgan algunas de las obras más conocidas de Cecilio Pla como *La mosca* —presentada en la Exposición Nacional de 1897— o *Las doce* —presentada en la Exposición Nacional de 1892 y con la que obtuvo una segunda me-

5 *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*. 1903, n.º 1, p. 92; y *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*. 1905, n.º 1, p. 92.

6 Madrid, Archivo de Villa. Padrón de 1905; *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*. 1908, n.º 1, p. 105.

7 Madrid, Archivo de Villa. Padrón de 1910.

8 Madrid, Archivo de Villa. Padrones de 1915, 1920, 1925 y 1930.

9 HF5700.

10 "Arte y artistas. Cecilio Pla" (4 de mayo de 1895), en *Barcelona cómica*, pp. 276-281.

11 HF6203.



2. *Estudio de Cecilio Pla en la calle Carranza, con el pintor y un alumno al fondo*, 1908-1912. Placa estereoscópica al gelatinobromuro, 45 x 107 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado (HF5971)

dalla—, junto a *Cupido llorando* (h. 1898), *Pasajes de San Juan* —en un caballete a la izquierda—, un estudio de cabezas femeninas, y un boceto para *El entierro de Santa Leocadia* —por la que obtuvo una tercera medalla en la Exposición Nacional de 1887— (MARTÍNEZ PLAZA, 2011: 134-147). La escena se completa con algunos muebles y un biombo decorado con pequeñas vistas.

Como se ha comentado anteriormente, hacia 1910, Pla establece su estudio en la calle Carranza 13. Debía ser un local amplio con al menos dos espacios bien diferenciados, como puede verse en una fotografía estereoscópica en la que aparece el pintor en compañía de un alumno, al fondo del taller[12] (Fig. 2). En la primera estancia se aprecian varios caballetes con pinturas, entre ellas la *Walkyria* (h. 1909) calificada como una de las mejores pinturas de Pla y de las más interesantes del pa-

12 HF5971.



3. *Alumnas de Cecilio Pla en la terraza de su estudio de la calle San Marcos*, h. 1930. Copia a la gelatina, 69 x 44 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado (HF6194)

norama simbolista español (JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, 2013: 398). En el centro de la imagen dos aves disecadas cuelgan del techo mientras que, en la habitación del fondo, aparece el artista charlando con un discípulo junto a la pintura *Cupido* (1899). La colocación de los caballetes, la escalera y algún otro mueble, contribuyen a acrecentar la profundidad de la imagen.

En estos años, Cecilio Pla ya era un maestro muy considerado en la escena madrileña y fueron muchos los alumnos y alumnas que asistieron a las clases particulares que impartía en su taller.

2.2 Las enseñanzas del maestro

La docencia siempre fue un aspecto fundamental en la carrera de Cecilio Pla. Trabajó como profesor en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Bellas Artes de San Fernando mientras que, paralelamente, impartía clases particulares en su estudio.

Son muchas las fotografías en las que el maestro aparece rodeado de sus discípulos, de los que se sentía especialmente orgulloso. Su taller era un lugar bastante reconocido para el aprendizaje de las artes, al igual que lo fue su publicación *Cartilla del arte pictórico*[13], que se convirtió en una herramienta fundamental para quien quisiera iniciarse en el arte de la pintura.

En el catálogo de la exposición que la Fundación Mapfre dedicó al pintor, se explica que Pla fue un "maestro de pintores" (HUICI, 1998: 61-67) y, gracias a distintas fotografías conservadas en el archivo personal del artista, podemos reconocer a algunos de esos alumnos y alumnas en su etapa de aprendizaje. Así, descubrimos los rostros

13 Cecilio Pla dejó por escrito sus ideas artísticas en la *Cartilla de Arte Pictórico*, publicada en 1914, y en 1928, una versión ampliada y actualizada.

de José M.ª López-Mezquita[14] (CASADO ROMERO, 2009: 100) y Gabriel Morcillo, que fueron dos de sus discípulos más cercanos; Manuel Ángeles Ortiz, Pancho Cossío o Francisco Bores, que se encuentran entre los grandes creadores del "arte nuevo" y la Escuela de París; Carolina del Castillo[15], pintora asturiana que se dedicó al arte en su madurez (SUÁREZ BOTAS, 2007:10) o Pura Vázquez de la Varga, artista que realizó una exposición en el Círculo de Bellas Artes en 1929 (MENDEZ CASAL, 1929: 24). Y junto a ellos, tantos otros pintores que se enorgullecían de haber sido discípulos de Pla, como puede verse en la manera en la que se presentaban en los catálogos oficiales de las Exposiciones Nacionales.

> Cecilio Pla supo dirigir el aprendizaje de sus alumnos de tal manera que, al tiempo que iban dominando la técnica, desarrollaban su propia personalidad, con absoluta independencia y con arreglo a su temperamento y cultura. Porque la filosofía del magisterio de Pla se basa en enseñar sin imponer, en no alterar la particular disposición de cada alumno, sino únicamente en desarrollar sus facultades a base de dotarlos de una formación técnica muy completa que les permita plasmar en sus lienzos lo que se habían propuesto, sin influencias o imposiciones de estilo. Y, a juzgar por los resultados, consiguió su objetivo (REQUENA VITALES, 1993: 103).

Siempre hubo una presencia femenina en el taller de Pla, pero esta tendencia debió acrecentarse en los últimos años, coincidiendo con el momento en que las hijas del pintor —Pepita y Cristina Pla— también se incorporaron a sus clases. Es significativo comprobar que en la relación de sus alumnos más destacados que el pintor hace en la segunda edición de la *Cartilla del arte pictórico* (1928), pueden contabilizarse hasta veintiuna mujeres. En la colección del artista hay imágenes en las que puede verse a alguna de estas jóvenes posando en la azotea de la calle San

14 José María López Mezquita (1883-1954) aprende los fundamentos de la fotografía de la mano de Cecilio Pla y, según cuenta, en los días de fiesta, en el taller del maestro se convertía en un estudio de fotografía. Agradezco a María José Casado Romero la información que me ha suministrado en relación con este tema.

15 Carolina del Castillo (1867-1933) fue la madre de Gonzalo del Campo y del Castillo (1896-1980), fotógrafo aficionado y autor de algunas de las instantáneas fotográficas conservadas en la colección de Cecilio Pla: HF6098, HF6099 y HF6123.



4. Cecilio Pla rodeado de sus alumnos y alumnas de la escuela de Bellas Artes de San Fernando, en el día de su jubilación, Alfonso Sánchez García, 1931. Copia a la gelatina, 177 x 238 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado (HF5701)

Marcos 32, dirección en la que se ubicaba el último taller del maestro[16] (Fig. 3). Entre las retratadas se reconoce a María Turina Garzón, hija del famoso compositor Joaquín Turina y fallecida prematuramente —primera por la izquierda en la fila central—, a María Bernaldo de Quirós —segunda por la izquierda en la misma fila—, a Consuelo Sánchez —sentada, en la primera fila, a la izquierda— y a Carmen Arias Sánchez-Maroto —sentada, también en la primera fila, a la derecha de la imagen—. Sabemos de la existencia de otras fotografías similares a estas, conservadas en la Fundación Juan March —como parte del Legado Turina[17]— o en un álbum de fotografías que perteneció a Carmen Arias Sánchez-Maroto y que actualmente se custodia en Socuéllamos (Ciudad Real)[18].

16 HF6194.

17 Dentro del legado Joaquín Turina, que se conserva en la Fundación Juan March, hay un conjunto de fotografías que pertenecieron a María Turina, hija del compositor y alumna de Cecilio Pla.

18 Agradezco esta información a Mario Fernández Albarés.

La etapa de Cecilio Pla como profesor de Estética del Color y Procedimientos Pictóricos, queda ejemplificada en una fotografía en la que puede verse al maestro, rodeado de sus alumnos, en el último día de clase en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, justo antes de su jubilación[19] (Fig. 4), producida el 23 de abril de 1931 (REQUENA VITALES, 1993: 101). Una instantánea muy similar a esta se publicó como portada del periódico ABC el 2 de mayo de 1931 y, al igual que la conservada en el Museo, formaba parte de un reportaje realizado por el fotógrafo Alfonso Sánchez García.

2.3 El papel de los modelos

Es habitual que los artistas fueran retratados en el estudio durante el desarrollo del acto creativo y, en ocasiones, además, acompañados de una o varias personas que ejercían como modelos. Hay imágenes en las que puede atisbarse la presencia de modelos —masculinos y femeninos[20]— que posan para el propio Cecilio Pla o que se presentan frente a los alumnos, para que estos puedan retratarlos mediante ejercicios de copia del natural.

La presencia de modelos debía ser era una práctica bastante frecuente en las clases del maestro valenciano. Generalmente se situaban sobre un pequeño banco —o en cualquier otro lugar preminente— y se destacaban del fondo mediante una tela lisa, a modo de telón improvisado. En la imagen seleccionada, la modelo se muestra desnuda y en posición de pseudo-perfil, mientras gira su cabeza hacia los alumnos, que la retratan en sus lienzos[21] (Fig. 5). Probablemente, la fotografía fuera tomada en el estudio que el pintor tenía en la calle Carranza. Desconocemos cuál es la identidad de esta modelo, aunque sabemos que entre la documentación que perteneció al pintor, y que actualmente se conserva en el Archivo del Museo del Prado, hay algunas notas en las que se recogen los nombres y direcciones de algunos modelos. En algunas se especifican incluso las características de los sujetos, así como si se prestan a posar desnudos[22].

19 HF5701.

20 Como ejemplo de modelo masculino, véase HF6116 y HF6123 y, como ejemplo de modelo femenino, véase HF6089, HF6092, HF6093, HF6124, HF6160 y HF6188.

21 HF5972.

22 Madrid, Archivo del Museo del Prado. Archivos personales, Colección Cecilio Pla.



5. Alumnos de Cecilio Pla pintando a una modelo desnuda en el estudio de la calle Carranza, 1908-1912. Placa estereoscópica al gelatinobromuro, 45 x 107 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado (HF5972)

Existen otras imágenes en las que puede verse a Pla, en su estudio, en compañía de la modelo a la que está pintando. Rosario Guerrero es una conocida bailarina, que era amiga del artista y que aparece en dos imágenes de su archivo fotográfico[23], que están realizadas en el estudio de la calle Peninsular. En una de ellas, la "bella Guerrero" está en pie y parece posar para el pintor, que realiza un rápido apunte sentado; mientras que, en la otra, ambos están sentados y el artista dirige su mirada al espectador, mientras que la joven se muestra pensativa (SÁNCHEZ TORIJA, 2021: 172-173).

También se conoce una serie de trece fotografías estereoscópicas, cuya protagonista es una misma modelo que posa en distintas actitudes y posturas, en diferentes rincones del estudio que el pintor tuvo en la calle San Bernardo 69. En tres de estas imágenes, ella está acompañada de una figura masculina y de otra mujer

23 HF6089 y HF6202.



6. *Una modelo delante de un escritorio en el estudio de Cecilio Pla en la calle San Bernardo*, 1906-1908. Placa estereoscópica al gelatinobromuro, 45 x 107 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado (HF5968)

de edad avanzada, mientras que en el resto aparece abriendo una puerta de dos hojas, situada junto a un biombo, al lado de una mesa repleta de documentos y descansando en una butaca[24]. Pero hay seis imágenes que llaman especialmente la atención ya que parecen homenajear a la pintura, con la citada modelo rodeada de lienzos o posando con una paleta; y a la fotografía, con la joven sujetando un portarretratos, con un visor estereoscópico[25] entre sus manos o situada delante de un conjunto de imágenes fotográficas[26]. En esta última estereoscópica, la pintura

24 HF5929, HF5956, HF5957, HF5966, HF5967 y HF5931.

25 La fotografía estereoscópica interesaba especialmente a Cecilio Pla. Sabemos que tenía amistad con varios aficionados a la estereoscopía y con algún fotógrafo profesional —como Gombau— que además practicaba esta modalidad fotográfica. Es muy probable que Pla también practicase la fotografía estereoscópica en primera persona.

26 HF5958, HF5974, HF5955, HF5932, HF5969 y HF5968.



7. *Cecilio Pla retrata a la señora D. F. Pita en su estudio de la calle San Bernardo*, 1905-1908. Placa estereoscópica al gelatinobromuro, 45 x 107 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado (HF6008)

Carmen —presentada a la Exposición Nacional de 1904— cuelga de la pared y, en la parte inferior del marco de esta, se agrupan un buen número de fotografías que, junto con otras colocadas en un estante inferior, configuran un mosaico de instantáneas que el artista tenía en un rincón privilegiado de su estudio, en el que también se situaban un busto de niño y una copia a pequeño tamaño de *la Victoria de Samotracia* (Fig. 6). Se desconoce el nombre de la mujer que aparece en estas fotografías con un llamativo vestido con decoración bordada, pero lo que sí sabemos es que debía tener una estrecha relación con Pla, ya que también aparece en varios de sus dibujos y pinturas.

Por el contrario, sí conocemos la identidad de la señora Pita, a quien vemos posar para el artista, mientras observamos cómo este le da las últimas pinceladas a su re-

trato[27] (Fig. 7). *Retrato de la señora D. F. Pita* fue presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906, junto con otras obras que también aparecen en la imagen como *Condesa de Yumuri* (1906) o *San Isidro, patrón de Madrid* (1906). En la fotografía también puede verse el *Retrato de la esposa del pintor con su hija Pepita* (1902) y un conjunto de fotografías colocadas en la pared, junto a una mesa de trabajo —con dos grandes lupas—, detalle que confirma nuevamente, la importancia que la recopilación de imágenes fotográficas tenía para Pla.



8. *Cecilio Pla en su estudio junto a un panel realizado para el Salón Real del Casino de Madrid, 1910.* Copia a la gelatina, 119 x 169 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado (HF6118)

2.4 Pinturas y dibujos

Hay imágenes que, si bien están tomadas en el estudio, reproducen una obra en concreto por lo que suponemos que tendrían un interés especial para el pintor. En ocasiones, estas instantáneas adquieren una importancia extraordinaria ya que son la prueba documental gráfica de obras que hoy se encuentran en paradero desconocido, como es el caso del tríptico titulado *El descubrimiento de la anestesia*[28] (SÁNCHEZ TORIJA, 2021: 169-170). Las fotografías también revelan otros encargos que debieron ser muy importantes para Pla, ya fuera desde el punto de vista de su trayectoria artística o desde el ámbito más personal, como llevar a término la decoración para el Casino de Madrid que su maestro Emilio Sala, fallecido en 1910, había dejado inconclusa.

27 HF6008.

28 HF6166 y HF6178.

El Casino de Madrid nacía como un lugar prestigioso, para socios ilustrados, por lo que sus estancias principales debían estar decoradas con un programa iconográfico culto. El conjunto de pinturas del Salón Real alcanzaba este objetivo y, pese a estar realizado por dos manos diferentes, logra una línea de total coherencia y unidad, que puede entenderse como un homenaje de un alumno hacia su maestro. De todas las escenas que configuran el conjunto de pinturas para el Salón Real del Casino de Madrid sólo hay una que aparece firmada y fechada, quizá por ser la única que Pla elaboró desde el principio (LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2000: 617-619), y es la pintura que se reproduce en la fotografía[29] (Fig. 8). Este panel representa a una matrona clásica junto a varias niñas vestidas "a la antigua" que portan diferentes instrumentos musicales, mientras que dos jóvenes —rodeadas de rosas— cierran la composición por cada uno de los lados. Delante de la pintura se sitúa el artista, con la paleta en la mano y preparado para dar los últimos retoques al lienzo; y a la derecha de la imagen, detrás de la mesa, puede verse el boceto de otro de los paneles destinados al Salón del Casino.

Se conoce otra fotografía (REQUENA VITALES, 1993: 232) en la que aparece Valentina Navarro —la esposa del pintor—, sus hijas Pepita y Cristina y otras dos niñas; todas ellas están ataviadas con ropas que simulan indumentarias clásicas y portan una lira, una pandereta y una guirnalda de flores. Parece claro que ellas sirvieron como modelos para la composición que Cecilio Pla quería elaborar y que, sin duda, se convirtió en su panel más personal, en el que introdujo un guiño a su propia familia.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, cualquier artista que quisiera llegar lejos en España debía presentarse a las Exposiciones Nacionales y Cecilio Pla participó en varias de ellas consiguiendo algunos premios. En la colección hay imágenes que reproducen obras que formaron parte de estos certámenes pero que fueron fotografiadas en el estudio del artista —generalmente ya terminadas—, antes o después de formar parte de ellos. Un caso interesante es el de la pintura *Crepúsculo*, de la que podemos realizar un seguimiento rastreando su presencia en varias de las fotografías. Esta pintura aparece en algunas de las estereoscópicas que forman

29 HF6118.

la serie protagonizada por una modelo que ya comentamos anteriormente[30]. En ellas vemos un boceto de la obra —en pequeño tamaño— que está situado en un caballete, junto a un gran lienzo apenas esbozado, lo que permite conocer parte del proceso creativo que el artista siguió con esta obra. La tela de gran tamaño que en la imagen aparece todavía con el trazo en estado muy inicial tiene unas medidas que parecen corresponderse con las de la obra definitiva (1,59 x 2,31 m). *Crepúsculo* fue presentada a la Exposición Nacional de 1908 y se conserva una fotografía de la pintura en la propia sala[31].

Hay un conjunto de imágenes de las que se conserva el negativo de vidrio, pero no así la copia en papel, y parece que el fin único de estos ejemplares fue la documentación de la propia obra pictórica. Mencionaré tres de estas fotografías que son interesantes por diferentes motivos.

La primera de ellas reproduce *La coupletista del perro*[32]. Es probable que la obra de la fotografía sea la que el pintor presentó a la Exposición Nacional del Bellas Artes de 1908. No obstante, el tema fue tratado por Pla en varias ocasiones y, de hecho, conocemos al menos otras dos versiones, similares a esta pero que introducen ligeras modificaciones[33].

La segunda es la reproducción fotográfica de una obra titulada *Leona*[34], que se custodiaba en una colección particular hasta que, en 2021, fue robada y rescatada poco tiempo después por la Policía Nacional[35]. En este caso, la pintura estaba documentada ya que había sido reproducida en un artículo publicado en 1910[36] y presentada a la Exposición Nacional de 1912. No obstante, ante una ocasión similar,

30 HF5929, HF5956, HF5957, HF5970.

31 HF5930.

32 HF5928.

33 Véase *La dama del Kursaal*, en *ABC* (17 de enero de 1963), p.12; y *La bañista del perro*, en *La Ilustración artística* (10 de octubre de 1910), p. 656.

34 HF5919.

35 "La policía entrega al heredero de un marchante de arte obras recuperadas tras un robo en su casa", en *20minutos.es* (25 de marzo de 2021).

36 "Cecilio Pla. Impresiones de su arte", en *Por esos mundos* (1 de julio de 1910), pp. 93-104.

una fotografía del archivo personal del autor siempre se consideraría una documentación muy válida para cotejar con la obra.

Y la tercera es la reproducción del retrato de una mujer junto al mar, que porta una pamela y cuelga su bolso en la silla en la que está sentada. Esta pintura colgaba de la pared del despacho de Cecilio Pla, según podemos ver en la fotografía publicada en un artículo de *La Esfera*[37], por lo que debía tener una especial significación para la familia.

La mayoría de las fotografías reproducen retratos femeninos, algo que no debe ser sólo casualidad ya que, como bien anunciaba este periódico en su artículo de 1914, Cecilio Pla era "el pintor de las mujeres". No hay que olvidar la importante actividad de Pla como ilustrador en diferentes publicaciones —*La Risa*, *La Ilustración Española y Americana*, *Pluma y Lápiz* y, especialmente, *Blanco y Negro*— y también en diarios, libros, carteles y almanaques (ALCAIDE, 1998: 69-72). Y en este medio gráfico, la mujer también fue la gran protagonista de la mayoría de sus composiciones.

2.5 Más allá del estudio

Como hemos visto, el estudio era el núcleo principal de la actividad creadora del artista, pero no era el único ya que Pla perteneció a una generación de pintores que valoraba especialmente la pintura al aire libre. Fue uno de los integrantes de la Colonia de Pintores de Muros de Nalón y, durante varios veranos, visitó la localidad asturiana de Muros, en compañía de otros colegas de profesión como Casto Plasencia y Tomás García Sampedro —dos de los principales impulsores de la experiencia— Adolfo Marín, Agustín Lhardy, Antonio Cordero Cortés y Félix Granda Buylla, según recogen tres imágenes de grupo[38]. La naturaleza de Muros ofrecía muchas posibilidades para representar en pinturas y dibujos: playas, acantilados, islas, puerto, ría, pueblo, aldea, o bosque (BARÓN THAIDIGSMANN, 1992: 405) que, junto a la arquitectura tradicional de la zona y las características propias de los lugareños —especialmente mujeres jóvenes— configuraban un entorno ideal para el desarrollo del paisaje y del cuadro de costumbres. La mayoría de los artistas que formaban la Colonia eran amigos y frecuentaban el Círculo de Bellas

37 "El pintor de las mujeres. Cecilio Pla", en *La Esfera* (24 de enero de 1914), pp. 14-16.

38 HF6065, HF6100 y HF6103. Otras imágenes de los integrantes de la Colonia de Muros, similares a las conservadas en el Museo, fueron reproducidas en 1944 en *Arte Español*. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte.

Artes de Madrid (MÉJICA GARCÍA, 2003: 122), al que Casto Plasencia —como Presidente— y Cecilio Pla estuvieron vinculados desde su fundación en 1880 (TEMES, 2000: 392).

Otros puntos de la geografía española también atrajeron su interés y se conservan imágenes del artista pintando al aire libre en las calles de Buñol (Valencia) o de Manzanera (Teruel)[39] —ante la atenta mirada de unos niños—, en el Jardín del Príncipe de Aranjuez (Madrid) y en la valenciana playa de Las Arenas, donde la familia Pla se trasladaba durante las vacaciones estivales[40] (REQUENA VITALES 1993: 235).



9. *Cecilio Pla pintando al aire libre, rodeado de varios alumnos y de un sacerdote, en el madrileño parque del Retiro*, h. 1900. Copia a la gelatina, 118 x 86 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado (HF6085)

También acostumbraba a realizar sesiones de pintura en Madrid, fuera de su estudio. En una de esas sesiones al aire libre puede verse a Cecilio Pla, rodeado de varios alumnos y de un sacerdote, en el madrileño parque del Retiro[41] (Fig. 9). Un hombre con sombrero —apoyado en la pared del fondo— y un chico —situado en primer plano, a la izquierda— completan la composición. La escena se desarrolla en un exterior urbano, que puede corresponderse con los aledaños un edificio, y allí se ve al pintor, sentado y rodeado de sus instrumentos de trabajo y de ese variopinto grupo de acompañantes. En el Museo se conserva otra fotografía, que debió ser realizada en la misma jornada en la que, sin embargo, el artista aparece en solitario[42].

39 El lienzo que Cecilio Pla está pintando en esta imagen (HF6012) fue publicado en la revista *La Esfera*, el 22 de septiembre de 1923, bajo el título ''Plaza de Manzanera''.

40 HF6011, HF6010, HF6012, HF6051, HF6086 y HF6097.

41 HF6085.

42 HF6117.

El ejercicio de la pintura al aire libre era una de las enseñanzas que los alumnos recibían del maestro y el Parque del Retiro —y más concretamente el Monumento a Alfonso XII— era un lugar privilegiado para el desarrollo de esta actividad[43]. Al igual que lo era el Museo del Prado, donde los jóvenes pintores solían asistir para aprender o para copiar a los grandes maestros. No conservamos fotografías de estas prácticas en el interior del Museo, pero sí tenemos constancia de ellas a partir de testimonios como el de Francisco Bores (HUICI, 1998:65), o por los registros de los nombres en los libros de copistas conservados en el Prado. Y es que en las clases impartidas en el taller de Cecilio Pla se debía proponer un aprendizaje abierto y basado en la propia experimentación, en la línea con las nuevas teorías educativas que tanta repercusión —entre determinados sectores— tuvieron a comienzos del siglo XX.

2.6 La fotografía como objeto

Cecilio Pla guardaba sus fotografías como un tesoro y las conservaba con verdadero esmero, otorgándoles un valor que iba más allá del mero objeto utilitario.

Además de ser una fuente de inspiración para sus creaciones pictóricas, la fotografía era utilizada como una herramienta para la docencia y cada ejemplar se trataba como un elemento de colección. Ya se ha comentado que, en algunas de las imágenes del archivo personal del artista, pueden rastrearse conjuntos de fotografías que adquieren un especial protagonismo dentro de la escena[44]. Generalmente, estos 'improvisados altares' se situaban en un rincón concreto del estudio y estaban formados por retratos y pequeñas composiciones. Entre las personas retratadas hay familiares —su hermano Ricardo—y amigos del artista —los músicos Ruperto Chapí o Enrique Fernández Arbós—, así como algunos compañeros de profesión, como Emilio Sala —su maestro—, Gabriel Morcillo —uno de sus discípulos más cercanos— o Joaquín Sorolla —su gran amigo desde los años de juventud en Valencia—[45].

43 HF6207/24 – HF6207/27.

44 HF5961, HF5963, HF5965, HF5968, HF6003, HF6008 y HF6202.

45 HF6138, HF6084, HF6122, HF6175, HF6162 y HF5699.



10. *Mariano Fortuny con su hija Maria Luisa en el regazo*, 1872. Copia a la gelatina, 117 x 86 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado (HF6161)

Una especial mención merece el retrato de Mariano Fortuny con su hija María Luisa en el regazo[46] (Fig. 10), que Cecilio Pla conservaba en su colección. Suponemos que Pla sentía gran admiración por el artista de Reus[47] y, por esta razón, se hiciese con esta fotografía. En el reverso de la imagen puede leerse: "En 1863 / El gran pintor / Mariano Fortuny / en su estudio de / Granada con su / hija. / Propiedad de / Cecilio Pla. / Madrid Febrero 1920 / San Marcos 35 / Estudio". Teniendo en cuenta la inscripción, es muy probable que la fotografía se utilizase con un uso didáctico en

46 HF6161.

47 No hay constancia alguna de que Cecilio Pla llegase a conocer a Mariano Fortuny, dada la temprana muerte de este, acaecida en 1874.

el estudio de Cecilio Pla, y que sirviera para dar a conocer a los alumnos la efigie de uno de los grandes pintores del siglo XIX[48], según demuestra el aspecto —algo manido— del propio ejemplar fotográfico. No obstante, en este caso, la palabra 'manido' adquiere una connotación positiva, ya que entronca la manipulación excesiva del objeto fotográfico con el aprendizaje.

Conclusiones

Las 351 imágenes conservadas en el archivo personal del pintor demuestran que la fotografía era una manifestación artística especialmente valorada por Cecilio Pla.

Era fotógrafo aficionado —o *amateur*— y también era coleccionista, que atesoraba un conjunto de fotografías en el que se mezclaban sus intereses personales y profesionales. Y es que la fotografía ofrecía una fuente de inspiración para su producción pictórica y, a su vez, era un medio para documentar sus propias obras.

A lo largo de este artículo se ha intentado explicar que las fotografías eran objetos muy preciados para Pla, ya que conseguían mantener vivo el recuerdo de la persona que representaban y perpetuar el momento que recogían.

Cecilio Pla era un coleccionista de imágenes, que sentía devoción por algunas de sus piezas y que valoraba la fotografía como un objeto que puede ser tocado y admirado, pero que, ante todo, merece ser vivido.

Bibliografía

Alcaide, J. L. (1998). "Cecilio Pla. Crónica gráfica del fin de siglo" en Pérez Rojas, F. J. (coord.), *Cecilio Pla*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida. pp. 69-85.

Arbós Balleste, S. (17 de enero de 1963). "Exposición, en el Club Urbis, de ilustraciones de *Blanco y Negro*" en *ABC*. Sevilla, pp. 12-13.
<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19630117-16.html>
[Consulta: 30 de marzo de 2022].

Argerich, I. y Muñoz, O. (2017). *El taller del artista. Una mirada desde los archivos fotográficos del Instituto del Patrimonio Cultural de España*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

48 En la información manuscrita en el reverso de la imagen hay un error en el año en el que dice estar tomada la foto: 1863. María Luisa —la hija de Mariano Fortuny y Cecilia de Madrazo— nació en 1868, por lo que la fotografía podría fecharse en 1871 y 1872.

Armiñán, L y Pantorba, B. (1969). *El pintor Cecilio Pla. Ensayo biográfico y crítico*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia.

"Arte y artistas. Cecilio Pla" (4 de mayo de 1895), en *Barcelona cómica*, 18, pp. 276-281.
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004031022&search=&lang=es> [Consulta: 30 de marzo de 2022].

Barón Thaidigsmann, J. (1992). "La Colonia Artística de Muros de Nalón", en *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. *Cáceres, 3-6 de octubre de 1990*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 405-409.

Casado Romero, M. J. (2001). "Estudio estético, plástico y técnico de la obra de José María López Mezquita (1900-1926)", Tesis Doctoral inédita. Universidad de Granada.

— (2009). "José María López Mezquita y Arturo Cerdá y Rico. Dos amigos, dos formas de expresar la realidad", en Contraluz. Revista de la Asociación Cultural Arturo Cerdá y Rico, 6, pp. 97-112. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3088242.pdf> [Consulta: 30 de marzo de 2022].

"Cecilio Pla en el Cabañal" (10 de octubre de 1910), en *La Ilustración Artística*, 1.502, p. 656.
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001608796&search=&lang=es> [Consulta: 30 de marzo de 2022].

"El pintor de las mujeres. Cecilio Pla" (24 de enero de 1914), en *La Esfera*. Madrid, 4, p.14. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003030498&page=14&search=%22Cecilio+Pla%22&lang=es> [Consulta: 30 de marzo de 2022].

E. P. (25 de marzo de 2021). "La Policía entrega al heredero de un marchante de arte obras recuperadas tras un robo en su casa" en *20 minutos*. Valencia. <https://www.20minutos.es/noticia/4633103/0/sucesos-la-policia-entrega-al-heredero-de-un-marchante-de-arte-obras-recuperadas-tras-un-robo-en-su-casa/> [Consulta: 30 de marzo de 2022].

"Exposiciones y noticias artísticas. En el Círculo de Bellas Artes" (5 de marzo de 1929), en *ABC*, p. 31.
<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19290305-31.html> [Consulta: 26 de marzo de 2022].

Francés, F. (2000). *Cecilio Pla*. Segovia. Caja Segovia.

González Fierro, F (4º trimestre de 1944). "El pintor asturiano García Sampedro", en *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos de Arte.* Madrid, pp. 149-153.

Huici, F. (1998). "Pla, maestro de pintores", en Pérez Rojas, F. J. (ed.), *Cecilio Pla*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida. pp. 60-67.

Jiménez Fernández, L. (2013). "El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas. De la Restauración a la Primera Guerra Mundial". Tesis Doctoral inédita. Universitat de Barcelona.
<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/69523> [Consulta: 26 de marzo de 2022].

López Fernández, M. C. (2000), "Pinturas del Salón Real del Casino de Madrid: Emilio Sala y Cecilio Pla", en *Madrid: Revista de Arte, Geografía e Historia*. Madrid, 3, pp. 598-630.

"Madrid. En la Academia de Bellas Artes de San Fernando" (2 de mayo de 1931), en *ABC*, p.1.
<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19310502-1.html> [Consulta: 26 de marzo de 2022].

Martínez Plaza, P. J. (2011). "*El Entierro de santa Leocadia* de Cecilio Pla", en *Boletín del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, Tomo XXIX (2011), pp. 134-47.

Mélida, J. R. (1924). "Contestación del Excmo. Sr. D. José Ramón Mélida", en *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Discurso leído por el ilustrísimo Sr. D. Cecilio Plá en el acto de su recepción pública y contestación del Excelentísimo Sr. D. José Ramón Mélida el día 23 de marzo de 1924*. Madrid: Mateu Artes Gráficas, pp. 13-27.

Méjica García, J. M. (2003). "Paisajes, ambientes y protagonistas de la Colonia Artística de Muros: una perspectiva histórico-fotográfica" en *La Colonia de Muros. Fenómeno Artístico*. Oviedo: Fundación Méjica, pp. 49-135.

Méndez Casal, A. (17 de marzo de 1929). "Exposición Vázquez de la Varga", en *Blanco y Negro.* Madrid, p. 24.
<https://www.abc.es/archivo/periodicos/blanco-negro-19290317-24.html> [Consulta: 27 de marzo de 2022].

Miguel, M. (1 de julio de 1910). "Cecilio Pla. Impresiones de su arte", en *Por esos mundos*, 186, pp. 93-104.
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003235120&search=&lang=es> [Consulta: 30 de marzo de 2022].

Pastor Martínez, T. (1998). "Casimiro Sainz Saiz. Datos para una biografía" en *Cuadernos de Campoo*, 11. <http://personales.mundivia.es/flipi/Cuadernos/Cuaderno_11/Casimiro_Sainz_Saiz.htm> [Consulta: 21 de marzo de 2022].

Pérez Rojas, F. J. (1998.). "Cecilio Pla, ecos wagnerianos sobre un trasfondo de zarzuela", en Pérez Rojas, F. J. (coord.), *Cecilio Pla*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, pp. 11-59.

Pla Gallardo, C. (1914). *Cartilla de Arte Pictórico. Primera Enseñanza Artística*. Madrid, Progreso Gráfico.

— (1924). "Discurso del Ilmo. Sr. D. Cecilio Pla", en *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Discurso leído por el ilustrísimo Sr. D. Cecilio Plá en el acto de su recepción pública y contestación del Excelentísimo Sr. D. José Ramón Mélida el día 23 de marzo de 1924*. Madrid: Mateu Artes Gráficas, pp. 5-12.

— (1928). *Cartilla de Arte Pictórico. Primera Enseñanza Artística* (segunda edición corr. y aum.). Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández.

Pons, M. (1970). *Los dibujos de Cecilio Pla.* Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.

Requena Vitales, E, (1991). "El pintor Cecilio Pla y Gallardo. Su vida y su obra". Tesis Doctoral inédita. Universitat Politècnica de València.

— (1993). "Una dualidade integrada", en Requena Vitales, E. (coord.), *Cecilio Pla*. Valencia: Bancaixa, pp. 77-107.

— (1993). "Biografía", en Requena Vitales, E. (coord.), *Cecilio Pla*. Valencia: Bancaixa. pp. 215-251.

Sánchez Torija, B. (2021). "Cecilio Pla y su relación con la fotografía", en *Boletín del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, Tomo XXXVII (2019-21), pp.167-179.

Suárez Botas, G. (2007). *Gonzalo del Campo y del Castillo. Gijón, imágenes en el recuerdo*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón.

Temes, J. L. (2000). *El Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1880-1936*. Madrid: Alianza Editorial.

COLECCIONES

Maison de la Bonne Presse
5, RUE BAYARD, PARIS
Reproduction interdite.

Fg Bonne Presse
Salle d'expériences Nova de Nice
vue et les vues

APOSTOLADO POR LA IMAGEN Y PROYECCIONES LUMINOSAS. UNA COLECCIÓN DE LA MAISON DE LA BONNE PRESSE

Isidro Sánchez Sánchez

Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

El padre Emmanuel d'Alzon, creador en 1845 de la congregación Agustinos de la Asunción, funda en 1873 la Maison de la Bonne Presse. Algunos de sus componentes son conscientes de la importancia de la imagen para desarrollar su labor de propaganda. Las conferencias, acompañadas de proyección de diapositivas —después el cine—, son un valioso complemento a la edición de un gran número de libros y publicaciones periódicas, como el diario católico *La Croix*, que todavía se edita, o las revistas *Les Conférences* o *Le Fascinateur*.

La linterna mágica, con la proyección de imágenes y una narración determinada, se convierte en un eficaz medio de comunicación para el apostolado católico. De forma especial, gracias a diapositivas producidas por la editorial agustiniana. Las proyecciones luminosas son utilizadas en Francia con profusión durante la última década del siglo XIX y las primeras del XX. Constituyen una persuasiva herramienta y una ayuda potente, en una polarizada sociedad, para las tareas de propaganda que buscan la restauración de las cosas de Cristo y su Iglesia, como se repite con frecuencia.

Palabras clave: Linterna mágica, placas de linterna, Apostolado, Maison de la Bonne Presse, Conferencias.

Abstract

Father Emmanuel d'Alzon, founder of the Augustinians of the Assumption congregation in 1845, founded the Maison de la Bonne Presse in 1873. Some of its members were aware of the importance of images in their propaganda work. The lectures, accompanied by slide projections -later the cinema- were a valuable com-

plement to the publication of a large number of books and periodicals, such as the Catholic newspaper *La Croix*, which is still published today, or the magazines *Les Conférences* and *Le Fascinateur*.

The magic lantern, with the projection of images and a specific narrative, became an effective means of communication for the Catholic apostolate. In a special way, thanks to slides produced by the Augustinian publishing house. Illuminated projections were widely used in France during the last decade of the 19th century and the first decade of the 20th century. They are a persuasive tool and a powerful aid, in a polarised society, for propaganda tasks aimed at the restoration of the things of Christ and his Church, as is often repeated.

Keywords: Magic Lantern, Magic Lantern Slides, Apostolate, Maison de la Bonne Presse, Conferences.

Introducción

La linterna mágica se conoce desde mediados del siglo XVII. El tomo segundo (M-Z) de *Le dictionnaire de L'Académie Françoise*, publicado en 1694, incluye ya, en la entrada *magique*, una descripción de ella: "On appelle, *Lanterne magique*, Une espece de lanterne par laquelle on fait voir divers objets surprenants, mais par un artifice purement naturel". Es importante señalar que, aunque con el procedimiento aparecen diversos objetos sorprendentes, es gracias a un "artificio puramente natural", sin magia ninguna.

Un siglo antes de su nacimiento oficial, Sebastián de Madrigal, nieto de judíos conversos, participante en el levantamiento comunero y humanista toledano, crea en la ciudad del Tajo la linterna mágica: "En el otoño de 1559 el complicado aparato estaba terminado" (MARTÍNEZ GIL, 1995: 114-115). A mediados de la década de los noventa un grupo de investigadores ya hemos editado las obras dedicadas a los fotógrafos Casiano Alguacil y los de la Casa Rodríguez. Mi amigo Fernando Martínez Gil, muy interesado por la fotohistoria, explora ese mundo y publica la atractiva obra de ficción *El verano de la linterna mágica*.

En esos años llega hasta mí la que considero entonces una colección completa de diapositivas para linterna mágica de la Maison de la Bonne Presse. La adquiere un familiar lejano durante un viaje a París en la segunda década del siglo XX y al morir pasa a mi hermano Juan, que decide regalármela. Con la fiebre fotohistórica que entonces nos recorre, decido hacer un trabajo referido a la labor del grupo

religioso asuncionista en el mundo de la imagen y de la prensa. Manuel Carrero de Dios, fotógrafo amigo, hace positivos en papel de las placas para facilitar el estudio.

Pero dificultades de todo tipo impiden durante años el avance de las pesquisas necesarias. Cuando Esther Almarcha Núñez-Herrador y Rafael Villena Espinosa, directores del IX Encuentro de Historia de la Fotografía, sugieren mi posible participación en el mismo, propongo el tema, aceptan y mi alegría es grande. Por fin puedo analizar las citadas placas de cristal y su mundo.

***

Las colecciones digitalizadas en distintas instituciones son fundamentales para realizar este trabajo. Tanto publicaciones periódicas, españolas, francesas o británicas, como fuentes secundarias, sobre todo catálogos y libros técnicos de los últimos años del XIX y primeras décadas del XX, o un gran número de placas de linterna mágica. He consultado fondos diversos en EE UU (Library of Congress, Metropolitan Museum of Art, San Diego State University, The New York Public Library y, sobre todo, Internet Archive); España (Biblioteca Nacional, Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, Gazeta –Colección histórica, *BOE*–, Hemeroteca Digital –BNE–); Francia (Bibliothèque Nationale de France, especialmente Gallica, Biblioteca Digital de la BnF y sus socios, y Musée National de l'Éducation –Munaé–); o Gran Bretaña (The Lucerna Project –The Magic Lantern Web Resourcees–, The British Museum y The Magic Lantern Society).

Entre la bibliografía hay que destacar la reciente publicación, gracias a Patrick Zago, archivero de la Provincia de Europa de la Congregación de la Asunción, de una historia de las actividades editoriales asuncionistas. Es escrita a comienzos de los años cincuenta del siglo pasado por el padre Gervais Quenard (1875-1961), superior general de los asuncionistas entre 1923 y 1952, con el título "El milagro de la Bonne Presse". No es editada entonces y aparece durante 2020 y 2021 en la revista *AA Noticias de la Asunción*, que sale en Roma. Y la Colección Cuadernos del Bicentenario de Alzon 1810-2010, catorce números editados entre 2007 y 2010, sobre todo el 7 (*L'Assomption: Les Assomptionnistes, les Oblates. Documentation recensée et référencée*), del que es autor Jean-Paul Perier-Muzet, archivero de la Congregación de la Asunción. Es un volumen de 346 páginas que aporta una significativa información documental referida a la actividad editorial.

Importantes para este trabajo son el libro de Jacqueline et Philippe Godfrin, *Une centrale de presse catholique. La Maison de Bonne Presse et ses publications* (1965), y el catálogo de la exposición organizada por el Museé National de l'Éducation, editado con el título de *Lumineuses Projections! La projection fixe éducative*, que pudo verse en Rouen desde el 23 de abril de 2016 hasta el 31 de enero de 2017, comisariada por Anne Quillien.

También he adquirido diversos libros y catálogos útiles para la investigación gracias a una plataforma a la que es dirigido el internauta desde la Biblioteca Nacional de Francia. Se trata de Place des Libraires, servicio de comercio electrónico que reúne 900 librerías de toda Francia, donde se pueden comprar libros en papel y electrónicos, obras de viejo y novedades, además de diversos artículos.

1. Placas viejas, nueva vida

La linterna mágica y las placas que la sirven, en el marco de una amplia tendencia internacional, se consideran en los últimos años un interesante elemento patrimonial y se ha incrementado la atracción hacia ellas. Por ejemplo, desde 2015 hasta 2018, investigadores de las universidades de Amberes (Bélgica), Éxeter (Reino Unido), Girona y Salamanca (España) y Utrecht (Países Bajos) desarrollan el proyecto *Un millón de imágenes: El patrimonio de diapositivas de linterna mágica como artefactos en la historia común europea del aprendizaje* (LÓPEZ SAN SEGUNDO, GONZÁLEZ DE GARAY DOMÍNGUEZ, FRUTOS-ESTEBAN, 2018: 93-114).

Y en 2018 se pone en marcha *B-Magic. La linterna mágica y su impacto cultural como medio visual de masas en Bélgica (1830-1940)*, interesante proyecto de investigación para estudiar las variadas funciones de la linterna mágica en el marco de la esfera pública de aquel país, en particular, su uso en la transmisión de conocimientos, normas y valores por parte de diferentes grupos sociales[1]. En su seno, Evelien Jonckheere, de la Universiteit Antwerpen (Amberes) y Bart G. Moens, de la Université libre de Bruxelles, comienzan en enero de 2021 la campaña de digitalización de mil diapositivas de linterna en la colección de la Real Filmoteca Belga. Dan cuenta de ella en un artículo editado en la página de la Sociedad Belga de Historia Contemporánea (BVNG-ABHC) y escriben que la digitalización es capaz de ofrecer

1 Véase <https://www.uantwerpen.be/en/projects/b-magic/> [Consulta: 15-11-2021].

un gran valor añadido: Cuando las colecciones se hacen accesibles digitalmente es posible hacer zoom con buen nivel de detalle y su consulta desde lugares lejanos. Así, "la diapositiva de la linterna ahora también está entrando en la era digital del siglo XXI"[2].

Es decir, las viejas placas de vidrio están adquiriendo, afortunadamente, una nueva vida gracias a la organización y digitalización en diversas instituciones de diferentes países. Es posible recordar algunos ejemplos. La Cinemateca francesa conserva una gran colección de placas de linterna mágica, unas 25 000, del siglo XVIII a los años veinte del XX, con fondos de los principales países productores: Francia, Gran Bretaña, Alemania o EE UU[3]. También en Francia, el Museo Nacional de Educación (MUNAÉ) guarda, entre sus colecciones audiovisuales históricas, unas 20000 imágenes de vidrio, heredadas en parte del Servicio de vistas del Museo Pedagógico (QUILLIEN, 2016: 9), importante institución francesa con actividad en todo el país[4], como se observa en la fotografía que sigue.

En Bélgica hay muchas colecciones. En una investigación preliminar de Sabine Lenk y Nele Wynants, de las universidades de Amberes y Bruselas, se contabilizan en dicho país unas 100 000 diapositivas de vidrio en museos, bibliotecas y universidades, aunque probablemente haya muchas más[5].

La Library of Congress conserva entre sus fondos miles de diapositivas de vidrio, muchas de ellas digitalizadas y con posibilidad de descarga[6]. Y The New York



1. Sala de envío de placas de cristal del Museo Pedagógico francés (1900) (Museo Nacional de Educación de Francia)

2 Véase <https://www.contemporanea.be> [Consulta: 15-11-2021].

3 Véase <https://www-laternamagica-fr/> [Consulta: 17-11-2021].

4 Salle d'expédition des vues pour projections au Musée pédagogique. Photographie extraite du rapport du jury international de l'Exposition universelle de 1900 à Paris. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1977.06152.1. En Anne QUILLIEN, *Lumineuses Projections! La projection fixe éducative*, Canopé Editions, 2016, p. 28.

5 Véase <https://www.uantwerpen.be/en/projects/b-magic/> [Consulta: 17-11-2021].

6 Véase <https://www.loc.gov/collections/> [Consulta: 18-11-2021].

Public Library, dentro de sus amplias colecciones digitales, tiene 765 diapositivas para linterna, con un arco cronológico desde la última década del siglo XIX a los años sesenta del XX, que pueden consultarse y descargarse *online*[7].

En la San Diego State University (SDSU), California, se guarda una gran colección que abarca desde principios del siglo XVIII hasta mediados del XX, con distintos tipos, cambios en la producción, así como innumerables temas y usos, con especial presencia de geografía, viajes, medicina, caricaturas y cómics[8]. La colección está dividida en diecisiete grupos: Publicidad, Arte, Caricaturas e historietas, Educación primaria, Organizaciones fraternales, Geografía y viajes, Historia, Fotografías individuales y de grupo, Medicina, Imágenes en movimiento, Narraciones, Religión, Saludos, Ciencia, Canciones, Ligas anti-alcohol o tabaco y Almacenamiento de diapositivas.

Dos muestras más. En la Universität Hamburg se conservan unas 300 000 diapositivas de 35 mm y unas 150 000 de gran formato (una gran parte de estas últimas se elimina antes y durante el traslado). En 2006 se añaden diapositivas antiguas sobre el tema de iconografía cristiana, procedentes del Kirchlicher Kunstdienst, y en 2008 la colección Hamburgensia de Hermann Hipp. Desde 2016 las grandes diapositivas se han catalogado y digitalizado[9]. Y en el National Film and Sound Archive of Australia (NFSA), de Canberra, se guardan 10 000 diapositivas de vidrio, incluidas las dedicadas a cine, canciones y anuncios de teatro[10].

Sin embargo, es el proyecto Lucerna (The Magic Lantern Web Resourcees) el que tiene actualmente una mayor importancia cuantitativa y cualitativa[11]. Es resultado del trabajo desarrollado por investigadores de diversas instituciones de Gran Bretaña (University of Exeter, University of Brighton, The Magic Lantern Society, Kent Museum of the Moving Image) y alemanas (Universität Trier y Universität Marburg). Su base de datos contiene 11 744 conjuntos, con más de 311 700 diapositivas, de las que 165 788 figuran listadas, con la inclusión de 49 011 con imágenes. Además,

7 Véase <https://digitalcollections.nypl.org/> [Consulta: 8-12-2021].

8 Véase <https://scua2.sdsu.edu/> [Consulta: 18-11-2021].

9 Véase <http://www.dia-archiv-kunstgeschichte.uni-hamburg.de/> [Consulta: 20-11-2021].

10 Véase <https://www.nfsa.gov.au/> [Consulta: 30-11-2021].

11 Véase <http://lucerna.exeter.ac.uk/> [Consulta: 10-12-2021].

hay una serie de referencias y materiales relacionados con la linterna mágica: 5492 personas, 1732 organizaciones (empresas, instituciones y otros grupos), 6570 eventos (espectáculos, exposiciones, hechos históricos, etcétera), 10 849 lugares (ciudades y pueblos, direcciones individuales), 175 objetos de linterna y otros artefactos en colecciones privadas y públicas, más 10 631 textos.

2. Linterna del miedo o linterna mágica

Su creación en 1559, un siglo antes, por parte de Sebastián de Madrigal, es solo ficción. El dispositivo óptico aparece en La Haya y es el astrónomo, físico y matemático holandés Christiaan Huygens quien utiliza la linterna mágica desde 1659[12]. Permite, como se sabe, la proyección en una pantalla de imágenes, fijas o animadas, colocadas en vidrio. Hay una evolución desde su creación y en el siglo XIX, sobre todo en el último tercio, se convierte en medio de comunicación de masas, con difusión de mensajes muy diversos, gracias a las imágenes, y en potente sector productivo, en un contexto de creciente industrialización.

Se considera durante mucho tiempo al jesuita Athanasius Kircher, sobre todo en los ámbitos católicos, inventor de la denominada linterna mágica. Sin embargo, en la primera edición de su *Ars magna lucis et umbrae*, publicada en Roma en 1646, no aparece la descripción del aparato, que sí figura en la segunda, que ve la luz en Ámsterdam en 1671. Con la inspiración de esta obra se elabora el poema *Primero sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz, cuya originalidad se debe en buena medida a la apropiación de imágenes tomadas de las obras de Kircher, incluida la linterna mágica, al describir el juego de luz y penumbra producido. Sor Juana utiliza palabras como "piramidal", "sombra", "estrellas", "luces", "rutilantes", "tenebrosa", "negros", y "convexo" para construir "un universo poético regido por la geometría de Kircher y la presencia o ausencia de la luz" (MAXEY, 2020: 321-334).

Esa tenebrosidad, ese juego de luces, da lugar a proyecciones que justifican la denominación linterna del miedo, durante algún tiempo y en determinados sectores sociales. Claro es, debido a la relación con fantasmagorías, o sea, proyecciones de imágenes con el fin de asustar, incluso para causar terror, como apariciones, demonios, espectros, esqueletos, fantasmas o sombras diversas. Se trata de alarmar e impresionar a

12 Véase < https://www.cinematheque.fr/> [Consulta: 10-12-2021].



2. El mundo a través de la linterna mágica (1897) (Biblioteca Nacional de Francia)

la concurrencia con evocaciones de muerte y vida después de ella. Bryce Maxey, de la Columbia Law School (Nueva York) considera también a Kircher inventor del aparato óptico. Igual que muchos autores, que presentan todavía al jesuita como creador del artefacto. Aunque desde hace décadas diversas referencias muestran que la primera noticia de una linterna de proyección se encuentra en un manuscrito de Huygens, de 1659, recogido en sus *Obras Completas* (WAGENAAR, 1980: 11).

En fin, la linterna mágica se expande por casas de aristócratas y burgueses, por ferias de pueblos y ciudades. No solo con fines recreativos, también para difusión del conocimiento en centros de enseñanza y asociaciones culturales. O con afanes proselitistas por parte de organizaciones religiosas. El mundo real se muestra gracias a linterna y placas, como representa un cartel conservado en la Biblioteca Nacional de Francia. Una musa maneja la linterna que proyecta una serie de figuras femeninas[13].

En la página de Internet de la Real Academia Española[14] se pueden consultar las diversas ediciones de su Diccionario. La institución es creada en 1713 y unos años después comienza a publicarse el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), que tiene seis tomos. En el cuarto (1734) figura la entrada linterna mágica:

> Máchina Catóptrico-dioptrica, dispuesta no solo para la diversión de la gente, sino tambien para mostrar la excelencia del Arte. Reducese a una caxa de hoja de lata o de otro qualquier metal, donde está oculta una luz delante de un espejo cóncavo, enfrente del qual hai un cañon con dos lentes convexas, y passando por ellas la luz forma un círculo lúcido en una pared blanca hácia donde se dirige. Introducense entre la luz y las lentes unas figuras mui [iv.414] pequeñas,

13 [Scène de lanterne magique]: [affiche sans lettre] / [non identifié]. Identificador: ark:/12148/btv1b53127611n. Fuente/signatura: Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FT 6-ENT DN-1 (CAMIS).

14 Véase <https://www.rae.es> [Consulta: 12-12-2021].

> pintadas en vidro o talco con colores transparentes, y se vén representadas con toda perfección en la pared, sin perder la viveza de los colores, y en mucho mayor tamaño, aumentándole o disminuyéndole lo que se quiere, con acortar o alargar el cañon. Latín. Laterna magica.

Aparte de las cuestiones técnicas se aprecia la consideración social de la linterna, utilizada para "diversión de la gente" o "excelencia del Arte". La definición se repite en la edición de 1780 y a principios del XIX (1817) se abrevia de forma considerable: "Máquina de óptica que por medio de vidrios dispuestos de cierto modo representa diferentes objetos en un lienzo ó pared". A fines del mismo siglo (1884) aparece, de alguna manera, la idea de proyección luminosa:

> Aparato óptico que, por medio de un tubo con lentes, hace aparecer de grandes dimensiones en un papel, lienzo ó pared, objetos pequeños pintados de color en vidrio. Viene á ser el microscopio solar.

Y desde la edición de 1925 hasta la última (2014) figura esta definición:

> Aparato óptico con el cual, por medio de lentes, se hacen aparecer, amplificadas sobre un lienzo o pared, figuras pintadas en tiras de vidrio intensamente iluminadas.

2.1 Proyecciones luminosas: destreza y cristal para mostrar un mundo fascinante

La proyección de imágenes fijas transparentes se hace gracias a un aparato, en la oscuridad de una sala o, incluso, en el exterior sin luz, y consiste en ver figuras, engrandecidas por la acción de la luz, trasportadas a una superficie plana. Así, una realidad deslumbrante se extiende hacia los ojos de los espectadores y la capacidad de fascinación hace que las proyecciones luminosas lleguen a distintos ámbitos, sobre todo el educativo.

Eduardo Galeano, con su maestría habitual, describe el mundo de las proyecciones gracias a documentos del siglo XVIII (GALEANO, 1998: 3-4):

> ¡Vayan pasando, señoras y señores! // ¡Vayan pasando! // ¡Entren en la escuela del mundo al revés! // ¡Que se alce la linterna mágica! // ¡Imagen y sonido! ¡La ilusión de la vida! // ¡En obsequio del común lo estamos ofreciendo! //¡Para ilustración del público presente y buen ejemplo de las generaciones venideras! // ¡Vengan a ver el río que echa fuego! // ¡El Señor Sol iluminando la noche! // ¡La Señora Luna en pleno día! // ¡Las Señoritas Estrellas echadas del cielo!

> //¡El bufón sentado en el trono del rey! // ¡El aliento de Lucifer nublando el universo! // ¡Los muertos paseándose con un espejo en la mano! // ¡Brujos! ¡Saltimbanquis! // ¡Dragones y vampiros! // ¡La varita mágica que convierte a un niño en una moneda! // ¡El mundo perdido en un juego de dados! // ¡No confundir con las groseras imitaciones! // ¡Dios bendiga a quien vea! // ¡Dios perdone a quien no! // Personas sensibles y menores, abstenerse (Basado en los pregones de la linterna mágica, del siglo dieciocho).

En las últimas décadas del XIX las proyecciones están presentes de manera importante en países como Alemania, EE UU, Francia y Gran Bretaña. Un número de la revista *The Optical Magic Lantern Journal and Photographic Enlarger* (Vol. 4, n.º 52, 1-9-1893), por ejemplo, publicada entre 1889 y 1903 por Taylor Brothers, muestra un rico, amplio y variado mundo en torno a la linterna mágica y las proyecciones. Además de diferentes textos referidos a técnicas, modos y modelos, la publicidad inunda las 44 páginas del ejemplar, con anuncios breves incluidos. Linternas variadas, incluso de tipo triple; accesorios diversos, desde aceite o aparatos de gas hasta pantallas o trípodes de linterna; colores de pinturas, en tubos y en cajas, para entintar diapositivas. Por ejemplo, Anderton's Lantern Stereoscope, patentada en Gran Bretaña, Francia y EE UU, anuncia efectos estereoscópicos sobre la pantalla. Y la casa Chatham Pexton, linternas triples, con gran variedad de precios, y 100 000 diapositivas en *stock* para elegir; además, grandes ofertas en aparatos y placas de cristal de segunda mano.

Ya a principios del XX, se escribe en el periódico madrileño *El Graduador* (n.º 8672, 14-2-1905, p. 1) que cuando el famoso padre Kircher descubre "el juguete conocido con el nombre de 'linterna mágica' está seguramente muy lejos de calcular las importantes aplicaciones que la ciencia moderna había de hacer de su invento". Para enseñanza, arte escénico o publicidad comercial se usan aparatos, hijos legítimos de la citada linterna. Las proyecciones luminosas se generalizan de tal modo que dan lugar a una poderosa industria, a la que contribuye el relativo coste módico de los aparatos. Igual que, se escribe, los numerosos elementos para obtener la iluminación necesaria, como petróleo, acetileno, antorcha oxhídrica, mechero incandescente, alcohol y, después, la electricidad. Al menos hasta la década de los años diez, cuando el cine se consolida, es un elemento de comunicación extendido y valorado de forma positiva.

En Alemania, EE UU, Francia, Gran Bretaña o Países Bajos las proyecciones luminosas se extienden por doquier y conviven con el cine en sus primeros años de desarrollo. Por ejemplo, en Francia durante los últimos tres lustros del siglo XIX las conferencias

ilustradas con proyecciones luminosas se generalizan. Llegan, como escribe René Leblanc en 1903, incluso hasta lo más profundo del campo y a las más humildes escuelas, tanto diurnas como nocturnas (LEBLANC, 1904: 1-4). Dicho autor afirma que en poco más de una década se venden en Francia más de diez mil aparatos de proyección. La Liga Francesa de Educación, por sí sola, suministra a sus socios más de 3000.

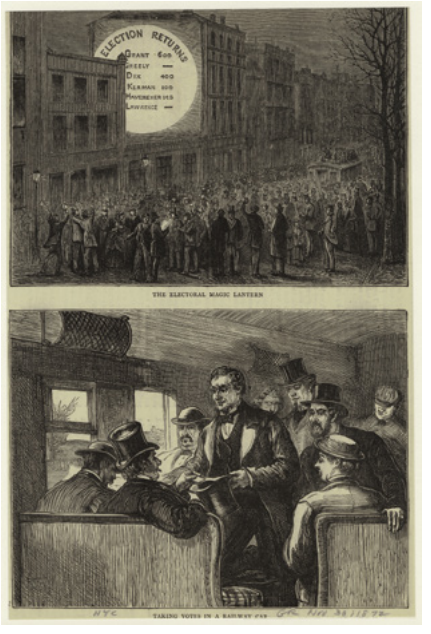
Otro especialista que se ocupa del tema es Gaston-Henri Niewenglowski, oficial de Instrucción Pública, preparador en la Facultad de Ciencias de París y profesor de Fotografía en la Asociación Filotécnica. Escribe que enseñar "a través de los ojos" es una moda extendida y con razón. Es difícil concebir una obra sin grabados, un reportaje de viaje sin fotografías o una conferencia sin proyecciones. Por ello, no es de extrañar que en la educación de niños u otros fines, cuando se pretende enseñar para despertar el interés y divertir, se recurra a ese "precioso instrumento que nuestros antepasados llamaban la linterna mágica" (NIEWENGLOWSKI, 1906: 5). Su utilización se extiende, desde los suntuosos salones parisinos de las sociedades científicas, hasta las más pequeñas escuelas comunitarias. Hoy en día, escribe, la proyección luminosa es herramienta indispensable y ayuda poderosa para el conferenciante.

También se utiliza en España, aunque en menor cantidad. En la educación pública su presencia es reducida, a pesar de los esfuerzos de modernización que se realizan desde instituciones como la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE). En la revista *Vida Manchega*, por ejemplo, se trata el tema:

> Para explicar, pongo por ejemplo, la escala zoológica de los animales, hoy, en algunos colegios, especialmente en los sostenidos por particulares, existen linternas mágicas que presentan las distintas especies, gustando mucho á los niños, los cuales, después de las explicaciones y proyecciones, se dan cuenta perfectísimamente de los vertebrados, de los mamíferos, de los reptiles; de las aves; y si esto es con proyecciones inmóviles, sin la agilidad y el movimiento, que son dos de los síntomas de la vida, con el cine, que iría presentando á los anímales tal y como son (MARTÍNEZ PAGE, 1915: 15).

No obstante, en algunos institutos españoles se conservan pequeñas colecciones de placas de vidrio. Es el caso, por ejemplo, del IES El Greco de Toledo, que guarda 495, provenientes de la cátedra de Geografía e Historia. Sobre todo de Antropología, cuadros históricos, Geografía, Historia del Arte y paisajes[15]. O de los IES Bárba-

15 Véase <http://ieselgreco.es/> [Consulta: 1-12-2021].



3. Interesa la imagen superior. Proyección en 1872, mediante linterna mágica, de resultados electorales en Nueva York

ra de Braganza y Zurbarán, de Badajoz, donde el número total de placas asciende a 566 (CARRASCO CLAVER, 2013).

Las proyecciones se utilizan en ámbitos diversos y para muy diferentes fines. Por supuesto, en la educación, pero también en la política. Se pueden recordar algunos ejemplos. La sesión de proyecciones en el gran anfiteatro de la Sorbonne, gracias al grabado que figura en *L'Univers illustré*, de París (10-4-1880, p. 229). O el desenlace de las elecciones presidenciales de 29 de noviembre de 1872 en EE. UU., cuando resulta elegido Ulysses S. Grant para un segundo mandato. En el conocido como "Mammoth stereopticon", en la esquina de Broadway y calle Veintidós, gracias a un aparato estereoscópico y una linterna mágica, los telegramas con los resultados de las elecciones se copian con rapidez en una placa de vidrio y se proyectan. Muchas personas se reúnen hasta primeras horas de la mañana con el deseo de ver los resultados, mostrados en la pared de un edificio, cubierta con una gran tela blanca[16].

También las proyecciones organizadas en la escuela de Saint-Forgeux, departamento del Rhône, que conocemos gracias a una fotografía de 1895 conservada en el Museo Nacional de Educación (QUILLIEN, 2016: 30), con unos niños debajo de un cartel con la inscripción "Ce soir projections lumineuses"; las que acompañan a las conferencias de la Societe Populaire des Beaux-Arts, de París, para las que Alphonse Mucha, pintor y artista decorativo checo, elabora la conocida litografía a color *L'Art enseigne au peuple par les projections*; la fotografía de Carl Reutlinger de principios del siglo XX que muestra a Loïe Fuller (1862-1928), bailarina del Folies Bergère y creadora de espectáculos coreográficos con la utilización de proyecciones luminosas[17]; o la fotografía de las conferencias populares de Marsella, hacia 1908, conservada en la colección Patrice Guérin (QUI-

16 The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Picture Collection, The New York Public Library. (1872-11-30). The electoral magic lantern; Taking votes in a railway car Retrieved from https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-cd0c-a3d9-e040-e00a18064a99 [Consulta: 12-12-2021].

17 http://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0001816009, Ville de Paris/BHVP, 2-ALB-0045-387 [Consulta: 16-12-2021].

LLIEN, 2016: 28), que muestra a un numeroso grupo de personas bajo el cartel con el rótulo "Conferences populaires".

2.2 Placas de cristal o diapositivas para linterna mágica

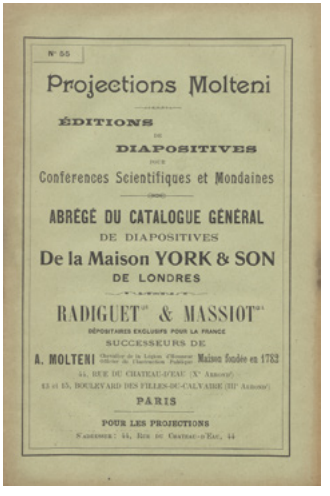
La casa Molteni es fundada en París durante el año 1782. François Marie Alfred Molteni fabrica linternas y elabora placas desde 1865. Se presenta como constructor de instrumentos de Óptica, Física, Matemáticas y Marina (MOLTENI, 1881) y edita, entre otras obras, el libro de Stanislas Meunier dedicado a las proyecciones luminosas en la enseñanza primaria (MEUNIER, 1884).

Molteni es el primero en formar una colección sistemática de placas de vidrio para la venta. Y, desde luego, la utilización de la fotografía en la producción de vistas transparentes es muy importante. Además de permitir reproducciones exactas de las personas fotografiadas, simplifica su elaboración y hace más fácil las copias. Dice Alfred Molteni que, de todas las formas de obtener imágenes de vidrio para proyecciones, la más perfecta es la utilización de fotografías. Sin embargo, en las primeras etapas, no son fáciles de hacer, pues no hay un medio "preparado": El fotógrafo tiene que sensibilizar "cada placa de vidrio con un producto sensible a la luz a base de albúmina", justo antes de hacer la foto. Una vez tomada, la imagen debe ser revelada y fijada con rapidez, de lo contrario desaparece (GUÉRIN, 2016, 54).

Gran Bretaña tiene una industria importante relacionada con la elaboración de placas de cristal. Uno de los principales fabricantes es Frederick York, y más tarde su hijo, William, que dirigen un próspero negocio durante las últimas décadas del siglo XIX. Para dar una idea de la empresa, que funciona en una casa de Londres, David Henry afirma en 1870 que York & Son emplea a 26 personas y producen unas 100 000 diapositivas al año (BALZER, 1983: 7-8). Y sus productos se venden en otros países, como muestra, por ejemplo, el catálogo de Molteni publicado en 1897[18].

Se escribe en una revista que, salvo el retrato, no hay reproducción fotográfica que se dirija con tanta fuerza a la mente de los profanos como la diapositiva de linterna. Para su cerebro no es solo una pequeña transparencia de vidrio preparada con cuidado, sino una enorme imagen brillante que aparece en la pared blanca

18 Radiguet & Massiot, *Éditions des Diapositives pour Conférences Scientifiques et Mondaines. Abrégé du catalogue général de diapositives de la maison York & Son de Londres*, Paris, 1897. En Internet Archive.org, identifier ark:/13960/t6xw9rx5t, https://archive.org/ [Consulta: 12-1-2021].



4. Catálogo de placas de linterna editado en 1897

de una habitación oscura (*The Photo=Miniature*, 1899: 427-428). Esa es, a finales del XIX y comienzos del XX, la consideración general de las proyecciones con diapositivas. El universo de las conocidas como *lantern slides* en el mundo anglosajón, sus características, tipos o principales fabricantes, se pueden ver en el número citado de la revista neoyorquina.

Primero son cristales con imágenes pintadas, hasta que llegan los que presentan fotos de todo tipo. Entonces se puede afirmar que la realización de buenas diapositivas de linterna es una especialidad de la Fotografía y la coloración de las placas de cristal una sección del Arte. Un ejemplo empresarial de este tipo es Moore, de Chicago. Cuenta a principios de siglo XX con cuatro cuartos oscuros, con una capacidad de ochocientas diapositivas por día, con su propia planta de energía eléctrica. Por otra parte, en su sala de exposiciones se pueden ver más de dos mil placas, con múltiples colecciones. Como *The Wonders of America* or *Uncle Sam's Success* (*Las maravillas de América* o *El éxito del Tío Sam*) o un buen número de series de carácter religioso.

En la compra, las más baratas son las denominadas lisas; doble precio tienen las coloreadas y las que presentan imágenes con fondo negro; y más caras son las de color con fondo ennegrecido y las publicitarias. Los costes son diferentes también en alquiler, que suele hacerse por semana. Hay otro tipo de diapositivas, como las de pinturas, dibujos o las que se hacen para ilustrar canciones, sobre todo en EE UU (MOORE, 1902: 251-253). Las conferencias se enriquecen con todo tipo de diapositivas y tienen temáticas muy diversas: Arte, Astronomía, Ciencia, Educación, Historia, Política, Prensa, Publicidad, Religión, Viajes, Teatro… Hasta las sociedades secretas utilizan placas, según puede apreciarse en un catálogo publicado en 1899 con relaciones de diversas organizaciones[19].

Las series temáticas se componen de 25 a 50 diapositivas, aunque algunas series exceden ese número. Su venta se hace en cajas de madera y dentro de ellas las vistas se protegen con una funda de algodón. En el citado catálogo de Radiguet & Massiot se establecen, por su temática, seis grandes grupos de placas: Matemáticas, Astronomía, Física, Química, Biología y Sociología. En el último se engloban las

19 *List of Slides used in Secret Societies. Stereopticons, Moving Picture Machines, Accessories and Slides,* Chas. M. Stebbins Picture Supply Co, Kansas City, 1899. En Internet Archive.org, identifier-ark:/13960/t7jq5q269, https://archive.org/ [Consulta: 12-1-2021].

ciencias sociales o temas relacionados con las colectividades. Se divide en historia de la humanidad, evolución en el tiempo, creencias, moralidad, políticas o creaciones intelectuales y artísticas. En una palabra, se escribe, "todo lo que concierne a la raza humana considerada colectivamente, en todas sus formas y en su funcionamiento general". Es el método de clasificación más racional, que tiene presente la "forma científica y pedagógica que sigue la enseñanza".

Una breve referencia a España. Es verdad que patentes y invenciones relacionadas con la linterna mágica se suceden, como puede comprobarse en el *Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial*, desde 1904 *Boletín Oficial de la Propiedad Industrial* (1886-1997), pero muchas de ellas ni siquiera se llevan a la práctica[20]. No obstante, las placas de proyecciones luminosas se utilizan en nuestro país, al menos, hasta la década de los sesenta del siglo pasado, aunque su uso está muy lejos de países como Alemania, Bélgica, EE UU, Francia, Gran Bretaña o Países Bajos. Como curiosidad, en los años sesenta del siglo pasado todavía se emplean, sobre todo para la publicidad en algunas salas de proyecciones cinematográficas.

3. Maison de la Bonne Presse

La Revolución francesa provoca la Declaración de los derechos del Hombre y del Ciudadano, que tiene como consecuencia, entre otras, la libertad de conciencia y la libre comunicación de pensamientos y opiniones. La Iglesia católica pierde parte de su poder y sus bienes confiscados en un proceso antirreligioso. Con Napoleón, recupera posiciones gracias al Concordato de 1801 entre Francia y la Santa Sede. El Estado proporciona soporte económico a la Iglesia y se declara al catolicismo religión de la mayoría de los franceses, aunque no oficial del Estado, con lo que se extiende la tolerancia hacia judíos y protestantes.

Un hito importante para la laicidad tiene lugar en 1866. El periodista Jean Macé crea la Ligue de l'Enseignement, promovida por la prensa liberal, que defiende una educación gratuita, obligatoria y laica. Es decir, se fija el objetivo de establecer un servicio público de enseñanza, abierto a todos, libre del control de la Iglesia católica, con contenidos laicos, igual que sus profesores. Su universalidad se debe garantizar por el carácter obligatorio y gratuito. A ella, los sectores católicos oponen

20 Web de Historia de la Propiedad Industrial, <http://historico.oepm.es/> [Consulta: 18-01-2022].

desde 1872 la Alliance des Maisons d'Éducation Chrétienne y, sobre todo, a partir de 1902 la Ligue de la Liberté d'Enseignement.

Como efecto de la crisis social y económica posterior a la guerra entre el Imperio francés y Prusia, que precipita el fin del gobierno de Napoleón III, en 1871 se proclama la Comuna. Se suprime el Concordato de 1801 y Francia se encuentra en un proceso de descristianización, según autores católicos. Pero el movimiento revolucionario termina entre un río de sangre y la Iglesia recupera poder. En ese ambiente, es fundada en 1873 la Maison de la Bonne Presse por el padre Emmanuel Joseph Marie Maurice d'Alzon (1810-1880), creador también en 1845 de la congregación Agustinos de la Asunción.

Por otra parte, en el último tercio del XIX la sociedad francesa está dividida entre los críticos con la excesiva intervención de la Iglesia en cuestiones sociales o educativas y los que apoyan al papa León XIII, cuyo pontificado se desarrolla entre 1878 y 1903. Son años de anticlericalismo militante y clericalismo a ultranza. Lo que prevalece durante las décadas que van desde 1877 a 1914 es "la oposición entre una Iglesia anclada en posiciones clericales y una República que multiplicaba las ofensivas anticlericales" (LALOUETTE, 1997, 17).

No obstante, lo importante es la labor secularizadora que los gobiernos de la Tercera República francesa llevan a cabo. Pueden recordarse algunos ejemplos. Desde 1880 el 14 de julio pasa a ser fiesta nacional —como en los años de la Revolución—, "una festividad no religiosa, sino cívica, laica y con marcado carácter popular" (MONTAGUT, 2021) . En 1881 se aprueba la ley de secularización de cementerios. También se produce la laicización de los hospitales públicos, con la expulsión de capellanes y sustitución de las monjas por enfermeras diplomadas, aunque en un proceso lento. Y, entre otras medidas, crucifijos y otros símbolos religiosos desaparecen de edificios públicos de todo tipo.

Pero lo que más preocupa a la jerarquía católica son diversas leyes sobre la enseñanza primaria, potenciadas por Jules Ferry entre 1880 y 1882, que tienen el efecto de volver a escuela gratuita, instrucción obligatoria y enseñanza pública laica. Esta situación lleva a la comunidad religiosa asuncionista a utilizar la prensa para realizar una intensa labor de propaganda, con la que tratan de "devolver" la fe a Francia. En 1895 se crea el Servicio de Proyecciones Luminosas de la Maison y dos años más tarde tiene lugar durante una sesión de linterna el incendio en el Bazar de la Charité, instalado por aristócratas y eclesiásticos al

lado de la sede del grupo religioso, con cientos de heridos y más de un centenar de muertos.

En enero de 1900 las congregaciones asuncionistas son disueltas por infracción de la ley de asociaciones. La Maison de la Bonne Presse, incluida *La Croix*, es adquirida por Paul Féron-Vrau, miembro de una potentada familia de Lille, conocida en Francia por su inclinación al catolicismo social (MABILLE DE PONCHEVILLE, 1945). Sin embargo, para la compra parece ser que no consulta a nadie, ni siquiera a su esposa. Con una operación que, según dice en los tribunales, es comprobable en el banco. Así, oficialmente desembolsa 1 400 000 francos oro que valen edificios, máquinas y publicaciones periódicas de la Bonne Presse (BEYLARD, 1961). Los religiosos dejan de escribir en *La Croix*, pero continúan su colaboración en otras publicaciones de forma individual. Cuanto mayor es el encono entre Estado e Iglesia, aparece en 1900 el primer número de *Les Conférences* y en 1903, año de la muerte de León XIII, el primero de *Le Fascinateur*. Son dos importantes instrumentos de la labor propagandística de la Maison.

La ley francesa de separación de Iglesia y Estado se aprueba en 1905, paso importante hacia una política laica y una Administración secular. El catolicismo deja de ser confesión religiosa de Francia y finaliza el sustento económico de las religiones. Se pone fin a privilegios desmedidos de un sector limitado de la población en detrimento de uno más numeroso y de la autonomía del Estado.

Durante la Primera Guerra Mundial sigue la evolución positiva de la Organización y en 1924 se transforma en Société Anonyme Maison de la Bonne Presse. Hasta la Segunda Guerra Mundial no sufre sacudidas externas, aunque está latente en el interior la delicada cuestión de dirección y pertenencia: ¿quién tiene la propiedad? ¿Féron-Vrau o los asuncionistas?

El padre Gervais Quenard lo deja claro en 1953 y coloca en mal lugar a Féron-Vrau: "Pero en realidad esta obra, recibida en su momento de manos del P. Picard, seguía siendo propiedad real de la Congregación y podía ser retomada por ella en el momento oportuno" (QUENARD, 2020c: 19). Patrick Zago, archivero de la Provincia de Europa de la Congregación, escribe en 2020, en una nota preliminar a la historia de Quenard, que Féron-Vrau presta grandes servicios a la Asunción y a la Bonne Presse. Aunque es cuestionado por motivos justos, se pregunta: "Pero ¿no es indecente revelarlos en 1953, cuando el interesado aún vivía en Lille hasta 1955?" (QUENARD, 2020a: 20).

En los años sesenta, la empresa se adapta a las nuevas realidades sociales y crea la revista infantil *Pomme d'Api* (1966), seguida de otra de información general, *Notre Temps* (1968). En 1968 estalla el Mayo francés, movimiento de protesta con especial incidencia en París. Se rechazan capitalismo e imperialismo. También autoritarismo y sociedad de consumo. Si la Maison nace tras una revolución, en 1969, después de otra, el grupo editorial cambia su denominación por Bayard Presse, pues la antigua de Maison de la Bonne Presse queda obsoleta y trasnochada. La nueva marca se inspira en el nombre de la calle en la que se encuentra la editorial desde sus inicios, aunque conserva las dos letras del antiguo logotipo: BP.

En los años setenta, Bayard sigue su desarrollo, sobre todo su gama juvenil y publica varias colecciones, entre ellas *Belles Histoires*, *Astrapi*, *J'aime Lire* y *Okapi*. Y en los años ochenta la empresa comienza la conquista del mercado internacional. En 1977 se abre una primera sucursal en Hong Kong y en 1989 se crea la filial Bayard Presse International, que sigue una política de adquisiciones y asociaciones en todo el mundo.

Hoy, la congregación de Agustinos de la Asunción, único accionista, garantiza, según se dice en la página de Internet del Grupo[21], su libertad, estabilidad e independencia. Se presenta como "una red internacional de creatividad, información y servicios formada por equipos de periodistas, editores y diseñadores de contenidos impresos, digitales y audiovisuales. Llega a más de treinta millones de personas en todo el mundo, incluidos cinco millones de abonados. Tiene domicilios, además de Francia, en Alemania, Bélgica, Canadá, Costa de Marfil (Bayard Afrique), EE. UU., España y Hong Kong (Bayard Presse Asia).

3.1 Publicaciones periódicas

El diccionario de la RAE presenta maniqueísmo, en segunda acepción y con cierto sentido peyorativo, como "tendencia a reducir la realidad a una oposición radical entre lo bueno y lo malo". En determinados sectores de la Iglesia católica se muestra con frecuencia al catolicismo como la verdadera religión, las demás están inmersas en el error. Una es buena, las otras malas. La "auténtica" intenta organizar el modo de vida de las personas y marcar sus creencias. Y cuando puede, cosa que

21 Véase <https://www.groupebayard.com/fr/> [Consulta: 15-12-2021].

ocurre con frecuencia en la Historia de España, no solo aspira o pretende, impone cómo debemos vivir y en qué tenemos que creer.

Igual ocurre con la prensa. Está la buena, la que trata de difundir la verdad y erradicar la falsedad, y los periódicos malos, llenos de textos perniciosos. La primera debe combatir a la segunda y fomentar los escritos verdaderos y provechosos, solo los católicos, claro. En el *Manuel pratique d'Action Religieuse* (1913) se escribe sobre la mala prensa y se describen los estragos de los periódicos malvados, con grados en su "perversidad". Algunos, impíos y sectarios, hablan de Dios para blasfemar y de religión o Iglesia para "insultarlas". Se ocupan en difamar al Papa, obispos o sacerdotes y en suscitar el odio y el desprecio contra ellos.

Otros, con formas más moderadas, son quizás más peligrosos pues son más pérfidos. Tergiversan y se burlan de las enseñanzas de la Iglesia a su antojo, así como de los actos de la jerarquía, para hacerlos odiosos o ridículos. El clero es tratado con malicia, más o menos disimulada, y si alguno comete un fallo se resalta y generaliza. Sin embargo, si otro "se extravía, hasta el punto de la revuelta y la apostasía, es alabado y exaltado".

Autores católicos utilizan en esos años un lenguaje muy belicista contra los considerados malos periódicos. Es el caso en España de Antolín López Peláez, violento abanderado de la buena prensa, obispo de Jaca y senador del Reino en dos legislaturas por los arzobispados de Zaragoza (1907-1908) y Tarragona (1914-1915). Escribe lo siguiente:

> Para apagar los fuegos de las baterías de la mala prensa, que por cien bocas lanzan la muerte en diluvios de abrasadores proyectiles, en huracanes de metralla, hay que montar otras tantas piezas de igual precisión, rapidez y alcance, cuyos tiros puedan reducir á silencio la artillería enemiga (LÓPEZ PELÁEZ, 1907a: 126).

Además, apela sin disimulo a la hoguera cuando afirma que es precisa una vigorosa ofensiva "hasta hacer añicos y ver convertido en llamas el último ejemplar de esos periódicos satánicos que nos azotan el rostro con sus alas de papel y escupen sobre nuestras frentes el salivazo de su inmunda tinta (LÓPEZ PELÁEZ, 1907b: 45). El fogoso y exaltado obispo no se anda por las ramas en lo que considera defensa de su fe católica y de los periódicos buenos: "Bien está el desgarrar un periódico impío, el echarlo al fuego, á donde debían ser echados sus redactores, á donde se les echará por eternidades sin fin, por homicidas de las almas, si no se arrepienten de sus crímenes" (LÓPEZ PELÁEZ, 1907a: 129).

¿Y cómo se lucha contra los malos periódicos? Además de la edición, lectura y propagación de los "buenos", primero con la abstención personal, se advierte en el *Manuel* ya citado. Es decir, para no cometer un "pecado grave" no se puede escribir, suscribir, vender, comprar o leer periódicos malos. Y segundo, con la ofensiva contra ellos en el círculo de amigos y conocidos: "Ilumina a los que todavía están ciegos ante el peligro"; hay que entender que está en juego no solo el futuro de la religión y la salvación de las almas, también "el orden y la paz de la sociedad". Incluso, algunos clérigos llaman a la destrucción o quema de periódicos malos.

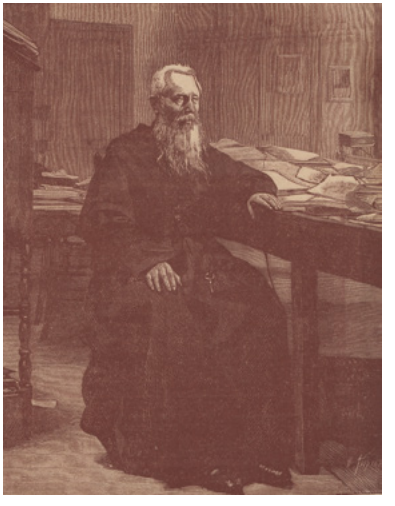
O sea, desde los postulados católicos favorecen a la mala prensa los que fundan periódicos que mantienen una actitud de combate contra la Iglesia. Y, por supuesto, los que editan por negocio. Desde luego, los escritores, que generan con sus textos aversión hacia el catolicismo. También suscriptores, por el auxilio económico. Asimismo, los compradores, pues con su acción incitan a la adquisición a otros. Finalmente, los que anuncian suscripciones, repartidores y libreros, aunque su trabajo sea por interés económico. Es decir, todos los participantes en la cadena de producción y venta de los periódicos son culpables y su actividad reprobable.

Y ¿qué es buena prensa para los redactores jesuitas del *Manuel*? Es la que siempre se hace órgano de la verdad y el bien. En materia de doctrina tiene como luz principal la revelación divina conservada por la Iglesia y afirma sus enseñanzas sin disminución o alteración de ningún tipo. Con el convencimiento de que "la verdad no puede contradecirse a sí misma", nunca se presentan como aceptables teorías filosóficas, históricas o científicas en oposición a la "doctrina revelada". La buena prensa, en fin, combate de forma valiente el error, destruye con energía el vicio y estigmatiza con indignación los ataques que lesionan religión, justicia y libertad.

Con esas premisas se edita una verdadera nube de publicaciones periódicas en la Maison de la Bonne Presse, que no es posible analizar en este trabajo. Se puede ver el número 7 de la Colección Cuadernos del Bicentenario de d'Alzon 1810-2010, donde se incluyen las editadas por la Maison y por Bayard Presse, desde 1873 hasta 2010 (PERIER-MUZET, 2009).

Las hay dirigidas a jóvenes, mayores, mujeres, eclesiásticos, peregrinos, escritores, científicos, marinos o periodistas. La más antigua es *Cosmos*, revista de ciencias que comienza su andadura en 1852 de la mano de François Napoléon Marie Moigno (1804-1884), más conocido como Abbé Moigno. Aunque hasta 1885, tras la muerte del abad, no forma parte del universo Bonne Presse.

En los albores del siglo XX la Maison de la Bonne Presse domina la edición de publicaciones periódicas católicas en Francia, con casi una treintena de títulos. Las más importantes son *Le Pèlerin* y *La Croix*, que hoy todavía se editan. El año de creación de la Maison, en concreto julio de 1873, aparece el primer número de *Le Pèlerin* como semanario de enlace entre grupos diversos de peregrinos. Pero en enero de 1877 ve la luz el primer número de la revista renovada, atractiva, ilustrada y popular. El responsable del relanzamiento es el padre Vincent de Paul Bailly (1832-1912) que introduce la imagen en la propaganda apostólica, incluso con viñetas cómicas cargadas de intención política. Se adopta el color en 1896, cuando se tiran unos 250 000 ejemplares (QUENARD, 2020a: 25). En 1900 ya tiene 400 000 y 600 000 en 1911 (QUENARD, 2020b: 19). Las cifras que cita Gervais Quenard, superior general de los asuncionistas, quizá están infladas, pero la tirada es muy importante. La revista defiende la ideología católica. Y en sus páginas se observa antisemitismo, antimasonismo, lucha contra el laicismo y hostilidad hacia la República.



5. Así es presentado en 1935 el padre Vincent de Paul Bailly en la página 7 del *Catalogue general de la Maison de la Bonne Presse* (MBP)



6. Primera plana del día 29 de noviembre de 1911, en la página 7 del *Catalogue general Librairie et publications périodiques* (1916), publicado por la Maison de la Bonne Presse (MBP)

La publicación periódica más importante, como ya se ha visto, es *La Croix*, fundada en 1880 por Vincent de Paul Bailly el año de la muerte del padre d'Alzon, al que sustituye François Picard. Ve la luz pública como revista mensual y en 1883 se convierte en diario. En su primer número, que sale el 16 de junio de 1883, se advierte que es un periódico "católico, apostólico y romano". Y, a modo de programa, el padre Picard indica que sus promotores quieren una educación cristiana, un clero libre y respetado, con el derecho de vivir, estudiar, enseñar y predicar o una caridad independiente.

Bailly es redactor jefe hasta 1900, cuando *La Croix* tira 150 000 ejemplares y 400 000 *La Croix du Dimanche* (QUENARD, 2020a: 25). En ese año, un grupo de asuncionistas resulta condenado por infringir el código penal. Después, la Orden es disuelta y con el industrial católico Paul Féron-Vrau ya como propietario le sustituye Jules Bouvattier (1843-1917), diputado conservador por La Manche en varias legislaturas hasta 1889 y primer laico en este cargo, que se incorpora a *La Croix* en 1897 como periodista parlamentario. En marzo de 1906, con motivo de un registro de la policía en las instalaciones del diario católico, protesta de forma airada y denuncia "el atentado más odioso cometido contra los derechos y la libertad de la prensa", perpetrado por "dos viejos periodistas", Clemenceau y "su acólito" Serraut (QUENARD, 2020b: 20). Se refiere a Georges Benjamin Clemenceau (1841-1929), médico, periodista, político y jefe del Gobierno desde 1906 a 1909, y Albert Pierre Sarraut (1872-1962), su subsecretario de Estado del Interior. Bouvattier se mantiene como redactor jefe hasta 1917 y le sucede Jean Guiraud. En 1913, según puede verse en el *Manuel pratique d'Action Religieuse*, el diario cuenta con 50 000 abonados y su tirada oscila entre 150 000 y 200 000 ejemplares.

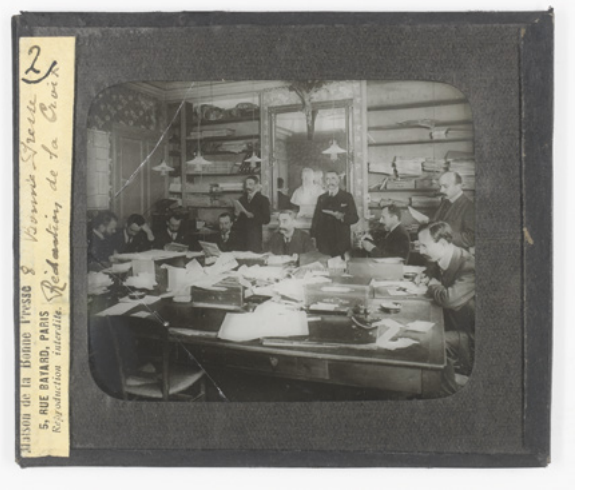
Además de *La Croix* nacional, en 1913 se publican casi cien ediciones en provincias con ese título, la mayoría semanales. Se escribe en el *Manuel* citado que ante tal despliegue se entiende el grito de admiración del pastor protestante Paul Sabatier: "Nunca se ha hecho un esfuerzo más metódico para apoderarse de la opinión pública".

Entre el importante número de publicaciones periódicas de la Maison, unas cambian de título y en cierto modo de contenido. Es el caso de *Croix des Comités* (1889-1900), que pasa a denominarse *La Chronique de la Bonne Presse* (1900-1910) y después *Chronique de la Presse* (1910-1914). En otras confluyen varias publicaciones editadas con anterioridad. Paul Féron-Vrau escribe en el primer número de *La Documentation Catholique* (1-2, 8 a 15 de febrero de 1919) que en ella se reúnen cuatro revistas editadas antes de la guerra: *Les Questions Actuelles* (desde 1887), *L'Action Catholique* (empieza en 1899), *Chronique de la Presse* (a partir de 1900) y *Revue d'Organisation et de Défense Religieuse* (desde 1906).

3.2 Linternas y placas

Los responsables de la Maison de la Bonne Presse perciben la importancia, además de la prensa periódica, de las proyecciones luminosas y en 1896 se inicia la producción de linternas y placas. El responsable hasta 1920 es Guillaume Michel Cois-

sac (1868-1946), que entra en la Maison en 1892 y en principio está a cargo de la correspondencia, aunque pronto dirige el departamento de proyecciones, que se desarrolla durante el primer tercio del siglo XX. Tiene la habilidad de combinar tres elementos que favorecen el éxito (QUENARD, 2020b: 18). Primero, creación de una colección de vistas (unas 35 000), dibujos o fotos sobre Religión, claro está, pero también otras muchas referidas a Arte, Ciencia, Educación, Geografía, Historia o Viajes. Segundo, desarrollo y comercialización de dispositivas de proyección fija o fotográfica y todo tipo de accesorios. Y tercero, edición de varios folletos de conferencias, más dinámicas y efectivas con las vistas.

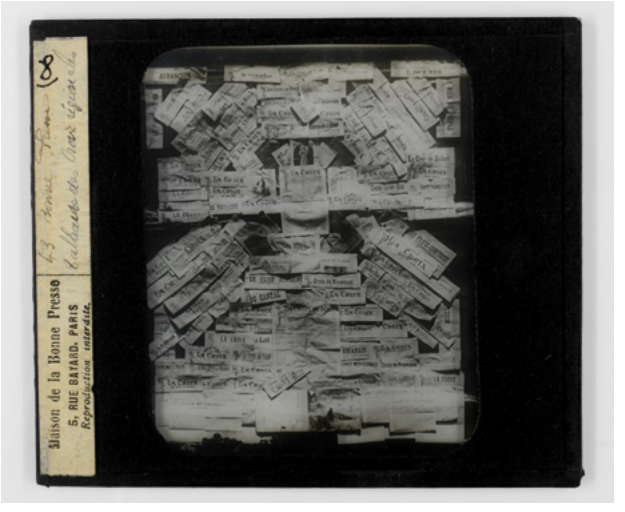


7. Placa 8 (1912). MBP, *Rédaction de la «Croix»* (Colección CECLM)

Conoce bien el mundo del cinematógrafo, funda y dirige en 1903 *Le Fascinateur*, una de las primeras revistas de cine. La Maison publica sus libros *La Théorie et la Pratique des projections* (1906), *Le Coloris des diapositives de projection et des bandes cinématographiques* (1906) y *Manuel pratique du conférencier-projectionniste* (1908), en el que figura como redactor jefe de *Le Fascinateur* y director del Servicio de Proyecciones de la Bonne Presse. Además, entre otras obras, se pueden recordar *De l'Evotution de la projection à travers les âges* (1910), *Les Ombres chinoises et les Projections* (1911), *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours* (1925) o *Essai de bibliographie du cinématographe* (1930).

Coissac anuncia los nuevos colores transparentes de la Bonne Presse para pintar diapositivas. Preparados por un químico y artista de talento, según escribe, seguro que prestan incalculables servicios a los proyectistas, porque tienen una frescura de tono que permite obtener positivos coloreados con arte (COISSAC, 1906b: 11-12). O examina las técnicas más efectivas para hacer proyecciones luminosas. Fija la atención, por ejemplo, en el lugar de celebración, características de la sala, tema de la conferencia, el propio conferenciante, las vistas e, incluso, el auditorio (COISSAC, 1908: 174-175).

Todavía en 1933, a pesar del desarrollo del cine, linternas y placas de cristal se utilizan de manera significativa. El l'abbé Honoré Brochet (1870-1948), director



8. Placa 43 (1912). MBP, *Tableau des «Croix» régionales* (Colección CECLM)

del Servicio de Proyecciones de la Maison, afirma en el XX Congreso de Proyecciones, que en los últimos meses se han distribuido 363 920 placas de vidrio, 65 000 coloreadas. Como se puede ver, dice el religioso, "la proyección fija no está muerta, a pesar de su competidor el cine". Y anuncia que 130 cuadros sobre el Nuevo Testamento para vistas de proyección, que se exponen en el Servicio de Proyecciones, acaban de completarse por el "querido colaborador Sr. Vignola". Y se prepara una nueva serie: las Parábolas, por parte del mismo artista (LA CROISADE DE LA PRESSE, 1933: 151). Incluso, de 1950 a 1954 se edita *Images lumineuses*, publicación semestral elaborada por el Service des projections et films fixes de la Bonne Presse.

Entre los miles de vistas para proyecciones de la Maison menciono una cruda serie contra el alcoholismo, que se anuncia en la página 93 de la *L'Ange des projections lumineuses* (6, marzo de 1903), revista mensual ilustrada publicada en Lyon, órgano de la obra de proyecciones catequísticas y suplemento del Ángel de la Primera Comunión. Esta es la traducción: 1. Cobayas inyectadas con un centímetro cúbico de alcohol etílico; 2. Efectos del alcohol amílico en un conejillo de indias; 3. Efectos de la intoxicación; 4. Estómago de un hombre en estado normal, estómago de un alcohólico, cicatriz que indica úlcera; 5. Hígado en estado normal e hígado de un alcohólico, corazón normal y corazón de un alcohólico, riñón normal y riñón de un alcohólico. 6. Cerebro normal, meningitis alcohólica; 7. Gráfico del alcoholismo en Francia y casos de locura; 8. Gráfico del consumo de alcohol en varios países; 9. Tipos de alcohólicos; 10 Hijos degenerados de alcohólicos; 11. Tentación; I2. Interior de un hogar donde el marido se entrega a la bebida; 13. Pesadillas y locura; 14. Consecuencias fatales.

3.3 Otros medios

Además de la edición de publicaciones periódicas y la realización de conferencias con proyecciones luminosas, en la Maison de la Bonne Presse también se publica



9. Placa 31 (1912). MBP, *Publications de la Bonne Presse* (Colección CECLM)



10. Placa 25 (1912). MBP, *Salle d'expédition des journaux et revues (atelier de dames)* (Colección CECLM)



11. Placa 28 (1912). MBP, *Les camelots quittant la rue Bayard* (Colección CECLM)



12. Placa 47 (1912). MBP, *Vue générale de l'imprimerie* (Colección CECLM)

una gran variedad de libros. Los "bons livres" son muy numerosos, desde luego de temática religiosa: acción católica, biografía, doctrina, documentos pontificios, hagiografía, moral, obras católicas, piedad, santas escrituras, teatro cristiano o vidas de santos. Mas también de agricultura, álbumes, biografías, ciencias, cocina, guías, Historia, Música, novelas, peregrinaciones, viajes...

Se elaboran y venden igualmente objetos muy diversos, como calendarios, catálogos, catecismos, folletos, imágenes religiosas y de recuerdo de primera comunión, libros-Films, linternas mágicas de diferente tipo, manuales, misales, novelas, partituras, placas para linternas, prospectos, tarjetas postales o vistas estereoscópicas.

Se pueden recordar algunos ejemplos. Todo un éxito editorial es *Le Catéchisme en images*, publicación con planchas ilustradas, traducciones a diversas lenguas y numerosas ediciones entre 1884 y 1894. En 1919, según el *Manuel de propagande des publications de la Maison de la Bonne Presse*, el servicio editorial prospera y está en plena expansión. Estas tiradas son buena muestra: el *Catéchisme en Images populaire*, con texto de acompañamiento, 280 000 ejemplares; el folleto ilustrado sobre Juana de Arco, 1 500 000; el *Petit Catéchisme du Mariage*, del padre Hoppenot, 100 000; la Vida de Juana de Arco, por Debout, 12 000. De esta última se prepara una nueva edición con motivo de la canonización, que tiene lugar el 16 de mayo de 1920 por el papa Benedicto XV.

En dicho *Manuel* se alude también al lanzamiento de tres colecciones de novelas, consolidadas en librerías: la *Nouvelle Série Bijou*, a un franco y con una tirada de 400 000 ejemplares; la nueva *Bibliothèque pour Tous*, colección de novelas ilustradas a dos francos y 1 600 000; y los *Romans populaires*, a cuarenta céntimos y una tirada mensual de 150 000. También se publican series de tarjetas postales, "cada vez más populares", que reproducen vistas de proyecciones obtenidas, en su mayoría, con la pose de sujetos vivos. Son, por tanto, reales y hacen de las series "un conjunto artístico del mejor gusto".

3.4 Conferencias

La prensa es un elemento valioso en la labor de propaganda, pero no es menor el de las conferencias. Por ello, hay una intensa actividad católica para utilizar ambos recursos. Se trata de limitar la incidencia de la educación republicana, que se manifiesta, además de las actividades escolares, con las campañas de conferencias populares. Puede recordarse un solo ejemplo referido a finales del XIX. Según un

informe de Edouard Petit, inspector general de Instrucción Pública, en 1896-1897 se celebran en Francia, en el marco de los planes para educación de adultos, 97 313 conferencias populares (*Revue Pédagogique*, 1898: 147).

La misma revista incluye el extracto de un interesante informe presentado el 12 de enero de 1898 al Consejo de Administración del Museo Pedagógico de Francia por Émile Couturier, su director desde 1896 a 1903 (*Revue Pédagogique*, 1898: 155-157). Se puede ver en él organización, desarrollo y mejora del servicio de vistas para conferencias públicas. Con nuevas adquisiciones, ordenación de materiales y elaboración de un catálogo completo, sencillo y fácil de examinar. El museo tiene a comienzos de 1898 unas 50 000 vistas, que forman 2700 grupos de 18 a 20 cada uno. O, mejor, 270 variedades de colecciones, con un número de copias proporcional a las solicitudes por variedad. En un trimestre, del 15 de octubre al 20 de diciembre, se realizan 6230 préstamos. A finales de noviembre los que se dejan cada día alcanzan el centenar y en el último mes del año están entre 150 y 200. Las colecciones más solicitadas son las siguientes:

Serie A del catálogo (Historia): La Révolution, La conquête de l'Algérie, La guerre de 1870; serie B (Geografía): Voyage au pôle Nord, Alsace-Lorraine, Expédition de Madagascar, Expédition du Tonkin, Russie; serie C (Ciencia, Fisiología e Historia): L'homme préhistorique, La circulation, La digestion, La respiration, L'institut Pasteur, L'alcoolisme, Denis Papin et la vapeur, Mines et mineurs; y serie D (Sociedad): La vie aux champs, Les femmes célèbres, Les fêtes franco-russes, Les voyages présidentiels, Les grands travailleurs, La vie du marin.

Esa actividad potenciada por el Estado produce la reacción de los responsables de la evangelización cristiana, con la adquisición de nuevas técnicas, sobre todo diapositivas de modelos de vida, como las que se hacen en la Maison de la Bonne Presse. El investigador Bart G. Moens examina las diferentes fases del peculiar proceso de producción de la mayoría de esas diapositivas, útiles para la propaganda religiosa. Trata de interpretar mejor sus cualidades estéticas y expresivas, que "ocupan un lugar especial en la historia cultural y mediática de Francia y otros países francófonos". Estudia la creación de representaciones visuales de relatos cristianos, con el uso de técnicas pictóricas, fotográficas y teatrales. Y muestra, además, "la versatilidad y la riqueza del medio de la linterna óptica" (MOENS, 2020: 255-282).

Con las actividades de la Maison se trata de combatir a anarquistas, judíos, liberales, librepensadores, masones, protestantes o socialistas. Es decir, todos aquellos

que no comparten las convicciones católicas, respecto a creencias, y tampoco una educación religiosa marcada por el Papa de Roma, que se agrupan, entre otras organizaciones, en la Ligue de l'Enseignement. Todo en un contexto social caracterizado por vivas polémicas que, como se ha visto, preceden y siguen a la ley de 1905 de separación Iglesia y Estado.

Los sectores católicos franceses y, desde luego, conferenciantes y operadores de proyección de la Maison de la Bonne Presse usan linternas y placas en sus conferencias e, incluso, se utilizan en las iglesias, en el marco de un creciente interés por la pedagogía de la imagen. Isabelle Saint-Martin habla de sermones luminosos, que atraen a personas de todas las edades, fascinadas "como niños grandes" por la magia de las proyecciones (SAINT-MARTIN, 2009: 107-123). No obstante, en 1912 la jerarquía eclesiástica las prohíbe de forma terminante en las iglesias.

En 1900 aparece, editado por la Maison de la Bonne Presse, el primer número de la publicación mensual *Les Conférences*, semanal desde 1908, que se mantiene hasta 1914. No obstante, su nacimiento se produce dos años antes, aunque el texto de las conferencias, un total de 61, se incluye en *Croix des Comités* y *La Chronique de la Bonne Presse*.

Contiene los textos de las conferencias con proyecciones luminosas, organizadas por la Institución, y la relación de placas de cristal utilizadas en las mismas. Además de la revista, determinadas conferencias con proyecciones se editan en folletos. Tres ejemplos, muestran esa actividad, bien sea para hablar de las enseñanzas de Jesús (GERBIER, 1904), explicar cómo se hace el diario *La Croix* (BABIN, 1928) o arremeter contra el "reino" del bolchevismo, "tierra de miseria y ejecuciones atroces", en un folleto de treinta y dos páginas acompañado de setenta vistas (DOMBRE, 1929).

Paul Féron-Vrau escribe una pequeña historia de la publicación en *Les Conférences* (169, 2-1-1908) y explica los progresos desde la fundación. Mejor papel y aumento del número de páginas de 16 a 32. Se ofrece el texto de conferencias apologéticas, históricas o sociales, con sus proyecciones. También artículos o extractos que sirven de ayuda al conferenciante, aparte de secciones como Actividades, Crónica, Bibliografía, Revista de revistas o Anuncios. Se tiene en cuenta la opinión de lectores, participantes en Congresos de Conferencias y Proyecciones, conferenciantes y operadores de proyección, "cuyo número aumenta felizmente cada día". Piden tener un formato manejable que permita utilizar la revista fuera de la sala de estudio. Se elige uno reducido, el mismo que los folletos de la Biblioteca de Conferencias. Fé-



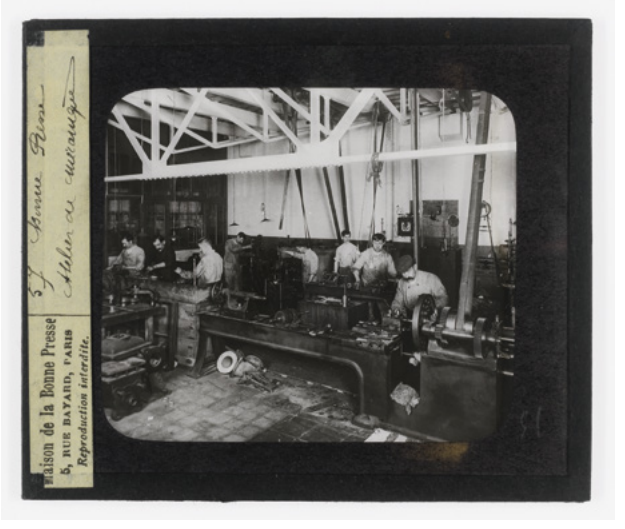
13. Durante algunos números de *Le Fascinateur* este dibujo, impreso a distinto color, sirve para las cubiertas. Donado al Musée National de l'Éducation por el señor Guérin en abril de 2017, tiene el número de inventario 2019.38.1



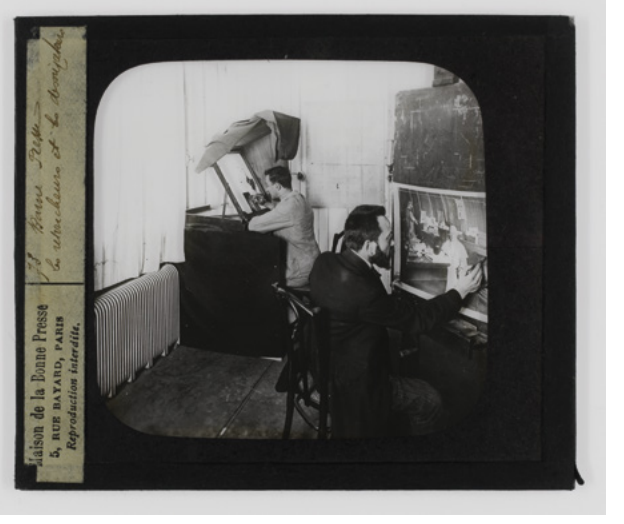
14. Placa 56 (1912). MBP, *Bureau des ingénieurs* (Colección CECLM)

ron-Vrau indica que se trata de responder a los deseos de los lectores y profesores o miembros de los Círculos de Estudio encuentran apologética en sus páginas. Pero también Historia, nueva ciencia, preguntas sociales, defensa de cuestiones religiosas o científicas, viajes, etcétera. Y espera que la revista sea "un arma cada vez más útil en manos de los defensores de la buena causa".

El instrumento propagandístico *Les Conférences* se complementa desde 1903 con la revista *Le Fascinateur*. El objetivo es luchar contra las iniciativas de la Ligue de l'Enseignement, que son presentadas de forma explícita como producto de una especie de complot judío, masónico y socialista para eliminar el catolicismo. En principio tiene el subtítulo de "Organe de récreations instructives de la Bonne Presse", está dirigida por un laico, Georges-Michel Coissac, y colabora el padre Honoré Brochet. La revista se mantiene hasta 1938, aunque se suspende su edición en agosto de 1914 y se reanuda en febrero de 1920. Se dirige al gran público y trata cuestiones relativas



15. Placa 57 (1912). MBP, *Atelier de mécanique* (Colección CECLM)



16. Placa 73 (1912). MBP, *Les retoucheurs et les dessinateurs* (Colección CECLM)

a linterna mágica, placas de hierro, fonógrafo, cinematógrafo y fotografía. Ofrece también textos de conferencias, estudios técnicos de aparatos, temas teóricos, procedimientos o concursos. A partir de 1910, hasta su desaparición, presta una mayor atención al cine e, incluso, a las películas que se producen en la Maison.

3.5 Conferencia "Une oevre moderne d'apostolat catholique. La Maison de la Bonne Presse"

Action Populaire, organización de los jesuitas, es fundada en Reims por el padre Henri-Joseph Leroy. Corre el año en 1903 y pone en funcionamiento un centro de reflexión sobre catolicismo social, que desarrolla el padre Gustave Desbuquois. Realiza una labor editorial notable, entre otras actividades, con ediciones de un manual de acción religiosa. En sus páginas se incluye información de organizaciones católicas francesas y sus realizaciones.

En la edición de 1908 del *Manuel pratique d'Action Religieuse* (pp. 376-377) se insertan algunos datos referidos a la Maison de la Bonne Presse, envueltos en un

belicoso lenguaje. Cuenta con una plantilla, según se indica, de casi 600 personas, cantidad muy importante para una sociedad editora. Pero la cifra no es nada si se compara con el número de colaboradores, que forman, según se señala, un "ejército" de 10 000 comités, con unas 50 000 personas. Gracias a la prensa sus ideas, se escribe, penetran cada semana en un millón de hogares y la tirada total de sus veinticinco publicaciones periódicas supera los dos millones de ejemplares. El objetivo de toda esta organización, se expresa en la revista jesuita, es ofrecer a los católicos un "arsenal" donde encontrar muchas "armas" para la lucha contra la mala prensa.

Cinco años después se edita el *Manuel pratique d'Action Religieuse* y se ofrece la cifra de 700 personas de plantilla en la Maison (pp. 730-731). Además, con cantidades similares a 1908, cuenta con un gran número de colaboradores, que forman un "ejército" de más de 10 000 comités, con más de 50 000 seguidores o voluntarios: caballeros de la Cruz, pajes de Cristo, distribuidores de su prensa. Con sus publicaciones periódicas, cuya tirada supera los dos millones de ejemplares, entran cada semana en más de un millón de hogares.

La Maison de la Bonne Presse tiene una serie de secciones. Primero, Secretaría general y Administración, en contacto permanente con los propagandistas. Segundo, redacciones especiales para sus treinta periódicos o revistas y talleres, donde se imprimen todas las publicaciones. Tercero, Servicio de proyecciones fijas y cinematográficas. Cuarto, fotografía y polycopie (panfletos, octavillas y folletos). Y quinto, taller de fotograbado, que produce la tipografía de la Maison, en particular las ilustraciones para sus revistas, y suministra a numerosos clientes. El objetivo de la Organización es ofrecer a los católicos un conjunto de periódicos, revistas, libros y escritos de todo tipo, susceptibles de servir al apostolado. Toda una amplia organización de propaganda para combatir a los "malos" periódicos y difundir los "buenos".

Pero quien hace una descripción detallada de la Maison es Henry Dercy en su conferencia titulada "Une oeuvre moderne d'apostolat catholique. La Maison de la Bonne Presse", publicada en el número 412 de *Les Conférences*, el 5 de septiembre de 1912. Solo he encontrado algún artículo suyo en *La Croix* (como "La Provence mystique", 24-7-1908, o "L'Église slave en marche vers Rome. Un précédent historique?", 4-10-1913) y uno en *Revue Augustinienne* ("L'intellectualisme de St. Thomas", 15-4-1909).

La conferencia tiene una breve introducción, en la que hace alusión a los ataques que sufren Cristo y su Iglesia y la importancia de la tarea que desarrolla la Maisón que, con un espíritu "profundamente sobrenatural, mas allá de las contingencias y

los obstáculos humanos", presta un claro beneficio a toda Francia. Tras la proyección de las 96 diapositivas, con su correspondiente comentario, Dercy concluye con brevedad. Señala que "redactores, empleados y trabajadores" supera la cifra de setecientos. E indica que "incesantes e insidiosas persecuciones" tienen enfrente una obra bendita, que nunca tuvo otro objetivo que el advenimiento del reinado divino en las almas y en la sociedad. Y pide un rezo antes de la separación para que así sea, según el pensamiento de los monjes, que en su "fe intrépida y genial" concibe la Maison como el instrumento cada vez más eficaz, como una poderosa ayuda para la restauración de todas las cosas en Cristo.

En las 96 diapositivas figura la expresión "vue n.º", que no se repite en la relación y sigue el texto siguiente en cada una de ellas. Describen muy bien el entramado de la Organización en sus diversas vertientes, así como sus principales responsables en ese momento:

1. Vue générale de la Maison de la Bonne Presse.
2. Façade de la rue Bayard.
3. Façade de la rue Jean Goujon.
4. Façade du cours la Reine.
5. Perspective du cours la Reine et Maison de la Bonne Presse.
6. Arrivée des bobines de la «Croix».
7. Déchargement des bobines.
8. Rédaction de la «Croix».
9. M. Bouvattier, rédacteur en chef.
10. La composition. Salle des linotypes.
11. Salle de composition. Les correctrices.
12. Mise en page de la «Croix».
13. Transport d'une forme au moulage et pose du flan.
14. Passage de la forme sous les brosses. Renforcement du flan et mise au séchoir de l'empreinte.
15. Enlèvement de l'empreinte terminée.
16. Une empreinte.
17. Pose de l'empreinte dans le moule et fermeture du moule.
18. Coulée du métal dans le moule et enlèvement du cliché brut.
19. Tournage et laminage d'un cliché.
20. Vue générale de la clicherie pendant le service du journal.



17. Placa 79 (1912). MBP, *Salle d'expériences pour les appareils et les vues* (Colección CECLM)



18. Placa 92 (1912). MBP, *Secrétariat de propagande* (Colección CECLM)

21. Rotative de la «Croix» à six pages, vue arrière, avant le tirage.
22. Rotative á six pages. Les jorneaux sortent de la machine.
23. Salle des rotatives de la «Croix».
24. Le pliage.
25. Salle d'expédition des journaux et revues (atelier de dames).
26. Salle d'expédition des journaux et revues (ficeleurs).
27. Les voitures assurant le départ.
28. Les camelots quittant la rue Bayard.
29. La première page d'un numéro de la «Croix».
30. La «Semaine littéraire».
31. Publications de la Bonne Presse.
32. La Rédaction du «Pèlerin».
33. La première page d'un numéro du «Pèlerin».
34. La première page d'un numéro du «Noël».
35. Machine à deux couleurs du «Noël».



19. Placa 93 (1912). MBP, *Groupe général des voyageurs-propagandistes* (Colección CECLM)

36. Le «Mois littéraire».
37. Rédaction du «Mois littéraire».
38. Rédaction du «Cosmos».
39. Les revues «L'Eucharistie», «Notre-Dame», «Rome», et «Jérusalem».
40. «Les Conférences».
41. Le bureau des «Conférences».
42. Le «Fascinateur».
43. Tableau des «Croix» régionales.
44. Atelier de la composition à la main.
45. Imposition des formes pour le moulage.
46. Atelier de l'imposition.
47. Vue générale de l'imprimerie.
48. Machine à «retiration» grande vitesse).
49. «Pédalette» pour le tirage des bandes.
50. Machine dite «minerve».
51. Composition d'une affiche.
52. Atelier des travaux de ville.
53. Imprimerie. Bureau de M. Berteaux.
54. Bureau des protes.
55. Bureau des correcteurs.
56. Bureau des ingénieurs.
57. Atelier de mécanique.
58. Atelier de menuiserie.
59. Les chaudières à produire la vapeur.
60. Le moteur à huile de houille.
61. Le brochage.
62. Le massicot.
63. Photogravure. Salle de photographie.
64. Machines à graver le zinc et le cuivre.
65. Similistes occupés à la retouche des clichés.
66. Tirage des «fumés» à la presse lithographique.
67. Machine pour le montage des clichés.
68. Magasin des clichés.

69. Bureau de M. Coissac.
70. Bureau de M. l'abbé Honoré.
71. Photographie. Salle des originaux.
72. Un laboratoire.
73. Les retoucheurs et les dessinateurs.
74. Coloris des positifs.
75. Montage des vues.
76. Magasin des positifs.
77. Une salle de vente au premier étage.
78. Salle de vente des phonographes.
79. Salle d'expériences pour les appareils et les vues.
80. Préparation des commandes.
81. Emballage des commandes.
82. Atelier de réparation et de montage.
83. Réserve des tubes d'oxygène.
84. Arrivage des tubes d'oxygène pleins.
85. Réception des marchandises et manutentions.
86. Expédition des commandes.
87. Administration. Bureau de M. Pétel.
88. Vue d'ensemble du grand bureau de l'administration.
89. La comptabilité.
90. La caisse.
91. Secrétariat général.
92. Secrétariat de propagande.
93. Groupe général des voyageurs-propagandistes.
94. Librairie. Le magasin.
95. Préparation des commandes de volumes et d'images.
96. Salle de vente et caisae.

Conclusiones

La conferencia de Henry Dercy en 1912, titulada "Una obra moderna de apostolado católico", muestra muy bien la importancia de la labor propagandística del catolicismo, gracias a la linterna mágica y a las placas de cristal o diapositivas. Las 96 de la serie antes citada se dedican a la Maison de la Bonne Presse, que llega a

formar un imperio periodístico y lidera en Francia la propaganda de la Iglesia católica. Sus miembros creen en el poder de la prensa para desarrollar el apostolado y, desde luego, en la fuerza de las imágenes. Pero, tras convivir una serie de años con la linterna, el cinematógrafo gana la partida, aunque las proyecciones luminosas siguen utilizándose todavía durante mucho tiempo.

Es preciso señalar que determinados sectores católicos son contrarios a estos medios, tanto linternas como cinematógrafos. Hay sacerdotes que muestran de manera decidida su oposición a los llamados sermones luminosos en las iglesias, a pesar de su éxito considerable. Aunque la autorización para proceder proviene del obispo, Paul Féron-Vrau, director de la Maison de la Bonne Presse y Michel Coissac, director de *Le Fascinateur*, viajan dos veces al Vaticano para mostrar sus actividades y obtener la aprobación papal (VÉRONNEAU, 2003: 25-40).

Aquella creación de Emmanuel d'Alzon, continuada, entre otros por François Picard o Paul Féron-Vrau es hoy propiedad de la Provincia Asuncionista de Francia. En 2008 es el cuarto grupo de revistas en Francia, el cuarto grupo en ediciones juveniles, el primero en Europa de prensa senior y el principal grupo de prensa cristiana en Estados Unidos y Canadá. El grupo Bayard, heredero de la Maison de la Bonne Presse, anima y mantiene 100 sitios web y 143 revistas; representa un volumen de negocio de 436 millones de euros, emplea a 2.300 trabajadores y 3.300 autónomos, está presente en 18 países (Europa, África, Asia y América del Norte), tiene 36 millones de lectores, incluidos 5 millones de suscriptores. No es sólo un grupo de prensa, también uno editorial, con ocho millones de libros vendidos anualmente en todo el mundo y 500 nuevos títulos al año, con cuatro grandes editoriales: Bayard Jeunesse, Milán, Bayard y Twenty Third. También está presente en audiovisual (series de televisión) y discos compactos (CD) de audio multimedia, como novelas o música (PERIER-MUZET, 2009: 259).

Bibliografía

André, J. et M. (1992). "Le rôle des projections lumineuses dans la pastorale catholique française (1895-1914)", *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion.* Lausanne: Presses de l'Université Laval/Éditions Payot Lausanne, Sainte-Foy, pp. 44-59.

Babin, J. (1928). *Comment se fait La Croix. Une journée à la Bonne Presse. Conférence avec projections*. Paris: impr.-édition, Maison de la Bonne Presse.

Balzer, D. (1983). "York & Son by David Henry" en *ML Bulletin*, Publication of the Magic Lantern Society of the United States and Canada, Volume V, 2 de junio, pp. 7-8.
Beylard, H. (1961). *Paul Féron-Vrau, Au service de la presse, 1864-1955*. Paris: Éditions du Centurion.
Boisset, F. e Ibáñez, S. (coords) (2006). *El cine antes del cine. Colección Francisco Boisset - Stella Ibáñez.* Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza (Exposición Casa de los Morlanes, 15 febrero a 15 abril 2007).
Bomengola-Ilomba, J.-M. (2008). *L'Évangélisation par les médias. Recherches sur une problématique et des pratiques de l'Église catholique.* Lyon: Université Lumière Lyon 2.
Carrasco Claver, J. P. et al. (2013). "La colección de placas de linterna del Gabinete de Historia Natural, del Gabinete de Física y de la Cátedra de Agricultura en el antiguo Instituto Provincial de Badajoz", en *VII Jornadas de Institutos Históricos de España*, celebradas en Burgos. <https://gabinetecienciasbarbara.blogspot.com> [Consulta: 12-12-2021].
Catalogue A, projections lumineuses, appareils et accessoires (1919). Paris: Maison de la Bonne Presse.
Catalogue des films en location / oeuvres des projections de la Maison de la Bonne Presse (1929). Paris: Maison de la Bonne Presse.
Catalogue general Librairie et publications périodiques (1916). Paris: Maison de la Bonnne Presse.
Catalogue general de la Maison de la Bonne Presse 1935-1936 (1935). Paris: Maison de la Bonnne Presse.
Catalogue spécial des appareils construits par la Maison de la Bonne Presse: projections lumineuses, cinématographes (1912). Paris: Maison de la Bonne Presse.
Catalogue spécial des récréations de la Maison de la bonne presse. Projections lumineuses, cinématographes, photographie (1905). Paris: Maison de la Bonne Presse.
Coissac, G. M. (1906a). *La Théorie et la Pratique des projections*. Paris: Maison de la Bonne Presse.
— (1906b). *Le Coloris des diapositives de projection et des bandes cinématographiques*. Paris: Maison de la Bonne Presse.
— (1908). *Manuel pratique du conférencier-projectionniste*. Paris: Maison de la Bonne Presse.
— (1910). *De l'Evolution de la projection à travers les âges*. Paris: Lahure.

— (1911). *Les Ombres chinoises et les Projections*. Paris: Lahure.
— (1925). *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours*. Paris: Éditions du Cinéopse.
— (1930). *Essai de bibliographie du cinématographe*. Paris: Éditions du Cinéopse.
Dercy, H. (1912). "Une oeuvre moderne d'apostolat catholique. La Maison de la Bonne Presse", en *Les Conférences*, 412 (5-IX), pp. 289-320.
Dombre, P. (1929). *Le Règne du bolchevisme. Conférence avec projections*. Paris: Impr.-édition Maison de la Bonne Presse.
Frutos Esteban, F. J. (1996). *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
— (1999). *Artilugios para fascinar. Colección Basilio Martín Patino.* Salamanca: Junta de Castilla y León - Ayuntamiento de Salamanca.
— (2007) *Las placas de linterna mágica y su organización taxonómica*. Salamanca: Universidad de Salamanca (Tesis doctoral).
— (2008). "La linterna mágica: de la invención a la decadencia (siglos XVII-XX)", en *Historia contemporánea*, núm. 36, pp. 9-32.
— (2010). *Los ecos de una lámpara maravillosa. La linterna mágica en su contexto mediático*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
Frutos Esteban, F. J. y López San Segundo, C. (1998). "Un fondo patrimonial en la sombra: la Linterna Mágica", en *E-rph, revista electrónica de patrimonio histórico*, núm. 2.
Galeano, E. (1998). *Patas arriba. La escuela del mundo al revés*. Madrid: Siglo XXI.
Gerbier, M-L. (1904). *Les enseignements de Jésus. Conférence avec projections*. Paris: Maison de la bonne presse.
Godfrin, J. et P. (1965). *Une centrale de presse catholique. La Maison de Bonne Presse et ses publications.* Paris: PUF.
Guérin, P. (2016). "Molteni, «La projection faite homme», en A. Quillien (dir.), *Lumineuses Projections! La projection fixe éducative*. Poitiers: Canopé Editions, pp. 47-55.
Jonckheere, E. y Moens, B. G. (2021). "Digitalisering van lantaarnplaten in het Koninklijk Belgisch filmarchief - CINEMATEK" en Sociedad Belga de Historia Contemporánea <https://www.contemporanea.be> [Consulta: 15-11-2021].
La Croisade de la Presse (1929). *XXXIII Congrès général de la Bonne Presse et XVIII Congrès des Projections: 8-11 octobre 1929.* Paris: Maison de la Bonne Presse.

En realidad, es un número especial de la revista de ese título.

— (1933). *XXXV Congrès général de la Bonne Presse et XX Congrès des Projections: 9-12 octobre 1933. A l'occasion du cinquantenaire de La Croix, 1883-1933*. Paris: Maison de la Bonne Presse. En realidad, es un número especial de la revista de ese título.

Lacoste, E. (1913). *Le P. Vincent de Paul Bailly fondateur de La Croix et de la Maison de la Bonne Presse*. Paris: Bonne Presse.

Lalouette, J. (1997). "El anticlericalismo en Francia, 1877-1914", en *Ayer*, 27. Madrid: AHC-Marcial Pons, pp. 26-38.

Leblanc, R. (1904). *Les projections lumineuses a l'ecole, aux cours du soir et en famille. Guide practique*. Paris: Édouard Cornély et Cie Éditeurs.

Levie, F. et E. PICARD (1990). *Lanterne magique et fantasmagorie, Inventaire des collections*, Paris: Musée National des Techniques (Conservatoire National des Arts et Métiers).

López Peláez, A. (1907a). *La importancia de la prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.

— (1907b). *La acción del sacerdote en la prensa. Conferencia del excmo. y rdmo. Sr. Obispo de Jaca Dr. D. Antolín López Peláez dada en la Asociación de Eclesiásticos para el Apostolado Popular el 25 de septiembre de 1907 en la solemne inauguración del curso de dicha Asociación*. Barcelona: Gustavo Gili.

López San Segundo, C., González de Garay Domínguez, B. y Frutos-Esteban, F. J. (2018). "Las placas de linterna mágica y el conocimiento de la historia común europea". Em V. Piñeiro-Naval y P. Serra (Eds.), C*ultura, Património e Turismo na Sociedade Digital: Uma perspetiva ibérica*, Covilhã: Editora LabCom.IFP, pp. 93-114.

Mabille de Poncheville, A. (1945). *Deux maitres d'oeuvre. Philibert Vrau – Camille Féron-Vrau*. Paris: Maison de la Bonne Presse.

Manuel de propagande des publications de la Maison de la Bonne Presse (1919). Paris: Maison de la Bonne Presse.

Manuel pratique d'Action Religieuse (1908). Reins: Action Populaire.

Manuel pratique d'Action Religieuse (1913). Reins: Action Populaire.

Martínez Gil, F. (1995). *El verano de la linterna mágica*. Madrid: Alfaguara.

Martínez Page, C. (1915). "El cine en la escuela", en *Vida Manchega*, 136, 25 de abril, Ciudad Real, p. 15.

Meunier, S. (1884). *Emploi des projections lumineuses dans l'enseignement primaire. Guide pratique spécialement destiné aux instituteurs.* Paris: A. Molteni.

Moens, B. G., (2020). "Composing 'the artistic projection of the future': the religious life model slide sets of Maison de la Bonne Presse", en *Early Popular Visual Culture*, 18:3, pp. 255-282, DOI: 10.1080/17460654.2021.1925941.

Molteni, A., (1881). *Instructions pratiques sur l'emploi des appareils de projection*. Paris: Imp. de Lagny.

Montagut, E. (2021). "Laicismo y secularización en la Tercera República francesa", en *El Obrero*, 20-12-2021 <https://elobrero.es/> [Consulta: 21-12-2021].

Niewenglowski, G.-H. (1906). *Pratique des projection lumineuses*. Paris: Librairie Général Scientifique & Industrielle H. Desforges (Bibliothèque de la revue *La Photographie*).

Perier-Muzet, J.-P. (2009). *L'Assomption: Les Assomptionnistes, les Oblates. Documentation recensée et référencée*, Paris: Augustins de l'Assomption.

Perriault, J., (1981). *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audiovisuel*, Paris: Flammarion.

Potteau, N. (2009). *Histoire de la Province de France, Volume 1. De l'Assomption indivise à l'Assomption des Provinces (1845-1952)*. Paris: Augustins de l'Assomption.

— (2010). *Histoire de la Province Assomptionniste de France, Volume 2. Une Province aux cent visages (1952-2010)*. Paris: Augustins de l'Assomption.

Projections lumineuses. Séries de vues, catalogue B (1927). Paris: Maison de la Bonne Presse.

Quenard, G. (2020a). "El milagro de la Bonne Presse (1ª parte)", en *AA Noticias de la Asunción*, 12, abril, pp. 20-25.

— (2020b). "El milagro de la Bonne Presse (2ª parte)", en *AA Noticias de la Asunción*, 13, julio, pp. 16-20.

— (2020c). "El milagro de la Bonne Presse (3ª parte)", en *AA Noticias de la Asunción*, 14, octubre, pp. 18-23.

— (2021). "El milagro de la Bonne Presse (4ª parte)", en *AA Noticias de la Asunción*, 15, enero, pp. 15-22.

Quillien, A., dir. 2016). *Lumineuses Projections! La projection fixe éducative.* Poitiers: Canopé Editions.

Maxey, B. (2020). "La iconografía de Ars magna lucis et umbrae en Primero Sueño de Sor Juana", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 49, pp. 321-334.

Moore, W. B., Manager (1902). *Illustrated and Descriptive Catalogue and Price List -of- Stereopticons, Lantern Slides, Moving Picture Machines, Accessories for Projection, Stereopticon and Film Exchange*. Chicago: Moore.

Rémond, R. (1965). *Forces religieuses et attitudes politiques dans la France contemporaine*, Paris: Presses de Sciences Po.

Revue Pédagogique (1898). Nouvelle série, t. XXXII, núm. 2, 15 février, Musée Pédagogique. Paris.

Riego Amézaga, B., coord. (2001). *Memorias de la mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea. Del 11 de octubre al 25 de noviembre de 2001.* Santander: Fundación Marcelino Botín.

Saint-Martin, I. (2004). "«Sermons lumineux» et projections dans les églises, 1884-1912", *Revue des Sciences Religieuses*, tomo 78, fascículo 3, pp. 381-400 (Prédication et prédicateurs. XIXe-XXe siècles).

— (2009). "Un évangile en projections lumineuses: pédagogie chrétienne et lanterne magique", en Marianne Simon-Oikawa et Annie Renonciat (dir), *La pédagogie par l'image en France et au Japon*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, pp. 107-123.

— (2016). "Usages catholiques de la lanterna magique dans la France des années 1900", A. Quillien (dir.), *Lumineuses Projections! La projection fixe éducative*. Poitiers: Canopé Editions. pp. 57-65.

Sánchez Sánchez, I. (1984). "La Iglesia española y el desarrollo de la Buena Prensa", en *Les élites espagnoles a l'epoque contemporaine*. Pau: Université de Pau et des Pays de L'Adour: pp. 41-58.

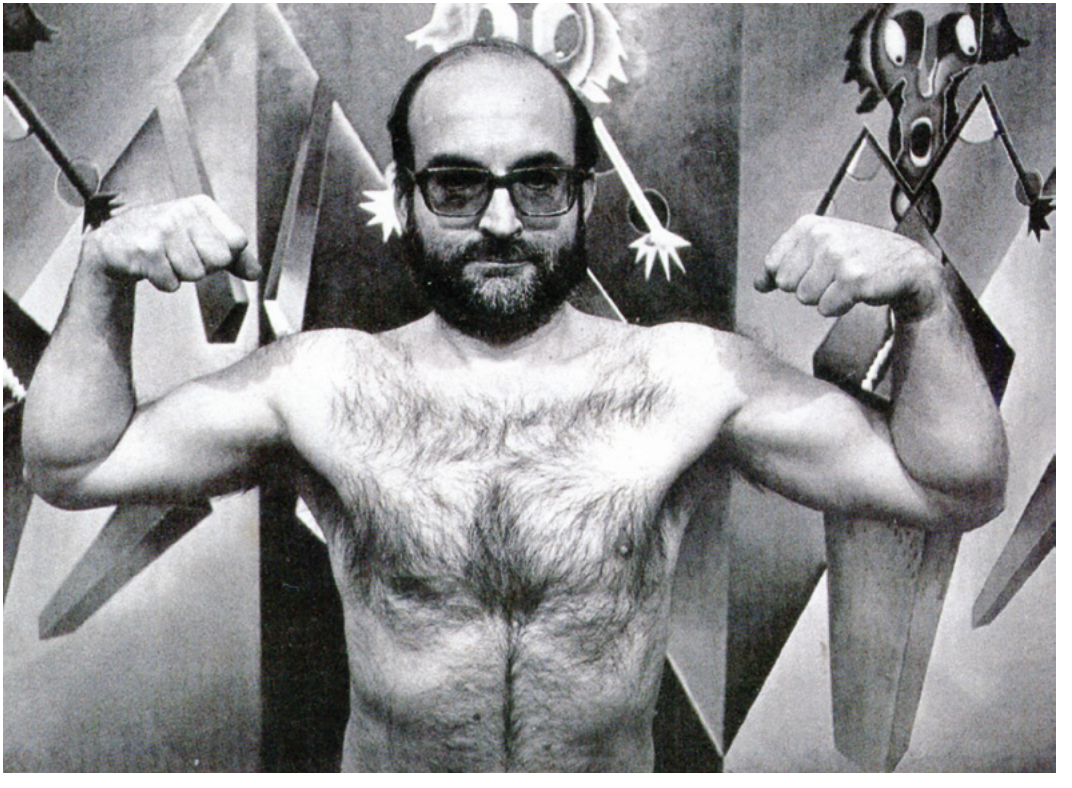
— (2005). "El pan de los fuertes. La «buena prensa» en España", en López Villaverde, A. L. y Cueva Merino, J. (coords.), *Clericalismo y asociacionismo católico en España: de la Restauración a la Transición*. Cuenca: UCLM.

The Photo=Miniature (1899). núm. 9, decembre. London: Tennant & Ward.

Véronneau, P. (2003). "Le Fascinateur et la Bonne Presse. Des médias catholiques pour publics francophones", en *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 40, <http://journals.openedition.org/>; [Consulta: 12-01-2022].

Wagenaar, W. A. (1980). "The Origins of The Lantern. The true inventor of the magic lantern: Kircher, Walgenstein or Huygens?, en *The New Magic Lantern Journal*: volume 1, núm. 3, march: pp. 10-12.

Yves, P. (2011). *Biographie d'un journal: La Croix.* Paris: Perrin



LUIS GORDILLO Y SU SERIE "AUTORRETRATOS CON OJOS ARTIFICIALES" (1974). BUCEANDO ENTRE EL USO DE LAS FOTOS, LA FOTOGRAFÍA Y LA AUTORREPRESENTACIÓN DEL ARTISTA

Mónica Carabias Álvaro

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El valor de la fotografía como objeto encontrado/apropiado/modificado y como práctica experimental resultan indiscutibles en la obra de Luis Gordillo (Sevilla, 1934). Pese a no tener referencias fotográficas y declarar que el *Pop art* fue su punto de conexión con el poder de la imagen, el contexto experimental y transgresor de los años setenta resultaría definitivo para convencerle del poder de la fotografía como objeto y lenguaje. Sea como fuere, empatizaría con el ideario experimental de la generación impulsada por la revista *Nueva Lente*. No solo incorporando la categoría artística a la fotografía y a la foto como objeto. También, explorando sus posibilidades expresivas. Sin olvidar, el vicio por manosearla y considerar la idea fotográfica, la foto y la fotografía a partir de la propia destrucción física y/o formal de su imagen. En cualquier caso, el artista hizo suyos dos de los principales recursos apuntados por esta generación: la idea de obra abierta y del trabajo de la obra en serie, incluyendo el recurso de la repetición y de las variantes entre idénticos. Ambos recursos se dan cita en el principal objeto de análisis de este estudio: la serie "Autorretratos con ojos artificiales" (1974).

Palabras clave: autorretrato, representación, fotografía, foto trouvé, experimentación, repetición, serie.

Abstract

The value of photography as a found/appropriated/modified object and as an experimental practice are indisputable in the work of Luis Gordillo (Seville, 1934). Despite having no photographic references and declaring that Pop Art was his point of connection with the power of the image, the experimental and transgressive context of the seventies would be definitive in convincing him of the power of photography as an object and language. Be that as it may, he would empathize with the experimental ideology of the generation promoted by the magazine Nueva Lente. Not only incorporating the artistic category to photography and the photo as an object. Also, exploring its expressive possibilities. Not to mention, the vice for manipulating it and considering the photographic idea, the photo and photography from the very physical and/or formal destruction of its image. In any case, the artist made his own two of the main resources pointed out by this generation: the idea of open work and the work of the work in series, including the resource of repetition and variants between identical ones. Both resources come together in the main object of analysis of this study: the series "Self-portraits with artificial eyes" (1974).

Keywords: self-portrait, representation, photography, foto trouvé, experimentation, repetition, serie.

Introducción

Gisèle Freund, que nunca salía sin su cámara a la que consideraba su tercer ojo (2008: 73), comentaba que era difícil saber si un retrato complacería al fotografiado. "Y, es que toda personalidad es prismática, y como una piedra preciosa resplandece según la faceta que se exponga" (2008: 85). También, señalaba que un aparato fotográfico en manos de un aficionado como el caso del artista que nos



1. Autorretratos con ojos artificiales, 1974. Luis Gordillo. Reproducida de *Iceberg tropical. Luis Gordillo. Antológica 1959-2007*, (2007: 243)

afecta, Luis Gordillo, autor de la serie "Autorretratos con ojos artificiales" (1974) (Fig. 1) y objeto de análisis de esta investigación, era, sobre todo, un instrumento útil para fotografiarse, incluso, un diario en imágenes (2008: 23).

Desde esta perspectiva y en pleno apogeo del *selfie* se pretende abordar el análisis de esta serie de autorretratos. Como artista de vanguardia[1] estaba irremediablemente abocado a entenderse con un medio tan vital y accesible como la fotografía, altamente persuasivo como medio de información y expresión artística desde los años sesenta con la irrupción de los *Mass media*.[2] Se acerca a ella de forma curiosa y juguetona. Primero, a la foto como objeto encontrado/apropiado/modificado. Poco después, a la fotografía como práctica experimental y creativa. En cualquier caso, es importante destacar que las fotos han vivido siempre en su estudio, en sus catálogos, en sus exposiciones: fotos robadas, fotos encontradas, fotos personales, autorretratos–matón, fotos células, fotos de sus obras, etc. Ayudando siempre a componer el universo de su pintura: "La foto se pegó a mí ya en los años 70, se me adhirió como un bicho que te coge, como una aguamala (esas medusas que te pillan en el mar) y no se ha despegado…" (GORDILLO y TEJEDA, 2019: 64).

Desde mediados de los años sesenta, asoman a su pintura sus conocidas cabezas *pop*, resultado de una síntesis progresiva entre lo informe (lo inconsciente) y la razón (lo consciente), que le conducen hacia una visión cada vez más objetiva de la realidad y de sí mismo. También, a posicionarse fotográficamente ante su propio rostro como es el caso de los diez autorretratos que componen la citada serie. Pese a no tener referencia fotográfica alguna, y declarar que el *Pop art*[3] fue

1 A comienzos de los años setenta, Gordillo formaba parte de una generación de artistas que recurría de forma habitual a prácticas y discursos diferentes para crear sus obras: "Soy de los que piensan que la ortodoxia en arte es la última ola, y que hay que estar pendiente de la investigación, de las novedades, y siento con pena que no es posible estar siempre en la cresta de la ola, sobre todo en las artes plásticas, porque las cosas cambian mucho en solo una década" en Gordillo, L. (6 de octubre de 2017.). "La pulsión artística de Luis Gordillo" en *Granada Hoy* <https://www.granadahoy.com/ocio/pulsion-artistica-Luis-Gordillo_0_1179182116.html> [Consulta: 23 de diciembre de 2021].

2 Luis Gordillo manifestó tempranamente un estado anímico orientado hacia la metodología del reciclaje espiral que incluía al *collage* y todo tipo de medios y técnicas de reproducción que incorporaran el azar y lo casual en su obra.

3 Reconoce que Warhol le pudo influir bastante.



2. Luis Gordillo. Sevilla, 1974. Luis Pérez-Mínguez. Fotografías en blanco y negro reproducidas de *Luis Pérez-Mínguez. Fotografías. Veinte años aprendiendo a mirar* (1984: 91)

lo que le enganchó al poder de la imagen, el contexto experimental y transgresor de los setenta resultará igual de determinante para convencerlo del poder de la "foto" como objeto, de la fotografía y la capacidad de ambas para interferir con otras disciplinas. Así, empatiza con el contexto fotográfico promovido por *Nueva Lente* y con algunos de sus protagonistas como los hermanos Pérez-Mínguez, atesorando dos de sus principales recursos: la idea de la obra abierta y el trabajo de la obra en serie (Fig. 2).

Manejando el recurso de la repetición y de las variantes entre idénticos, como ejemplifica esta serie en la que usa la fotografía como herramienta de reconocimiento de su manera de hacer, siempre libre, entre la expresión subjetiva y la modulación, entre lo racional y lo sentimental. La obra fotográfica "Autorretratos con ojos artificiales" respira en esencia el mismo sentido narrativo que su pintura. También, la vitalidad automática y la dualidad entre el placer como algo espontáneo, instintivo y/o biológico, y, la inspiración, llámese chispa, libertad, informalismo. Se trata, como veremos, de un ejercicio irónico y divertido a la par que introspectivo del artista con la cámara fotográfica. La visión "objetiva", a mi juicio, de su realidad como pintor y de sí mismo, que coincide con el tono absurdo y humorístico de sus obras de comienzos de los años setenta.

1. Instintos fotográficos en un pintor de vanguardia

Agosto de 1934, Luis Gordillo nace entre dos líneas que marcan su existencia y creación artística: Castilla y Triana. Con 21 años decide dedicarse a la pintura; una decisión tan radical que, aún hoy confiesa desconocer el motivo por la que la tomó, si fue una huida a la difícil realidad de aquel momento o, por el contrario, un compromiso más profundo con su vocación, la pintura. Verano de 1958, primer viaje a París e intercambio con la vanguardia abstracta —Wols, Dubuffet— y Rembrandt con el consecuente abandono de sus estudios en la escuela de Bellas Artes de Sevilla. Poco antes, había comenzado a incorporar en sus primeras investigaciones informales algunas fotos banales, textos de imprenta y dibujos a tinta china de grafía nerviosa. Este gesto de adherir la imagen impresa y fotográfica confirma lo temprano de su idilio con la foto y la fotografía en el terreno de la pintura. En 1963, recién llegado al psicoanálisis e inmerso en la estética *pop art* se obsesiona por pintar cabezas y duplicarlas, al tiempo que coquetea con las "fotos" en su sentido más amplio. No se trata de fotos realizadas por él u otros artistas sino de fotos *trouvés.* Es decir, fotos neutras sin voluntad poética, objetivas, funcionales que encuentra por azar en periódicos, revistas y fagocita por vía de la descontextualización y el apropiacionismo[4]. En verdad, se pierde entre la sugerencia y trascendencia poética de estas imágenes impresas, símbolos de una sociedad de consumo y de una manera de ser. Sucumbe, de igual modo, a su fuerza documental, comunicativa y artística cuan amante desatado, pero consciente de que se trata de dos técnicas muy distintas.

> (…) Aunque se pueden utilizar las mismas dimensiones y los mismos soportes planos, la estética de las fotos no tiene nada que ver con la estética pictórica. Es como si comparásemos la música y la arquitectura. Creo que el alma del fotógrafo es diferente a la del pintor y, seguramente si se hicieran análisis psicológicos en profundidad, se demostraría que son seres distintos. Pienso que cada especialización artística se da porque uno pertenece a un tipo psicológico

4 Ambas prácticas, evocadoras del universo "ramoniano" y del artista, editor y coleccionista Antonio Pérez, están próximas, de igual modo, al debate histórico entre Arte/Fotografía, que desde mediados del siglo XIX interpelaba al diálogo entre ambas disciplinas. Resulta llamativo que, justo cuando la Fotografía reclama un lugar destacado en la creación contemporánea, Gordillo la trabaje desde fuera del medio con naturalidad y diversión creativa.

> concreto, con necesidades concretas de expresión e incluso de carácter, de temperamento (GORDILLO, 1984: 90)[5].

En este contexto, experimenta dos "revelaciones" protagonizadas por la fotografía, que representan un punto y aparte en su evolución como pintor; en ambos casos, como veremos, la posibilidades experimentales y creativas de la fotografía como técnica puramente mecánica y objeto pre-artístico brindarán al artista de "un espacio mental de crecimiento" primordial para el asentamiento mental y corporal de su obra pictórica (GORDILLO, 1991). La primera fue el descubrimiento de la obra de Tàpies en un catálogo de exposición[6]. La visión de las pinturas del pintor catalán, reproducidas fotográficamente en blanco y negro, causaron en Gordillo una honda impresión. La fuerza expresiva de aquellas "obras impresas" le mostraría su utilidad para reordenar las tripas de su pintura "esquizoide". Una década después, en los años setenta, coincidiendo con el desarrollo de las instituciones y del mercado artístico en nuestro país, se anuncia la segunda "confesión". De nuevo, el detonante sería un positivo fotográfico, pero esta vez de su propia pintura y en un soporte diferente. Se trataba de la placa de cristal que el fotógrafo Luis Pérez-Mínguez[7] realizaría de uno de sus cuadros más dramáticos: "Gran veloz Iscariote dúplex" (1973-74). La calidad y nitidez de aquella imagen provocaron en Gordillo idéntica inspiración e impresión psíquica. Sea como fuere, el efecto del claroscuro tradicional y la profundidad sugerida por el soporte de cristal lograron tranquilizar el espíritu creativo del artis-

5 Declaraciones a Luis Pérez-Mínguez en *Luis Pérez-Mínguez. Fotografías. Veinte años aprendiendo a mirar* (1984). Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Ministerio de Cultura.

6 Tàpies expuso en la Cacharrería del Ateneo de Madrid entre marzo y abril de 1964. Carlos Antonio Areán fue el autor del texto del catálogo y las reproducciones fotográficas fueron de Fernando Nuño.

7 El fotógrafo, que comenzó sus contactos con el mundo del arte en 1969, confesaba a Gordillo que cuando iba a su estudio de la calle Carlos Maurrás lo único que le divertía era hacerle fotos a él y no a sus cuadros. En una conversación con su hermano Pablo en noviembre de 1983 declaraba: "(…) de Luis Gordillo aprendí todo el sarcasmo de la vida. De mis conversaciones con él salió la serie mía de retratos sarcásticos, con guiños y caras desfiguradas o cómicas" en Pérez-Mínguez, P. y Pérez-Mínguez, L. (noviembre de 1987). "Asignatura pendiente. Conversación con Pablo Pérez-Mínguez". Madrid, < http://luisperezminguez.blogspot.com/2010/03/los-iconos-de-los-20-anos-aprendiendo.html> [Consulta: 25 de octubre de 2021].

ta, permitiéndole la formulación de su nueva estética pictórica llamada "dúplex"[8] con la que serenar, definitivamente, su pintura "esquizoide": "Llegó un momento en que me di cuenta de que me interesaban más las fotos en blanco y negro de mis cuadros que los mismos cuadros repletos de problemas de color" (GORDILLO, 1975: 51). En otras palabras, el automatismo "objetivo" de la cámara junto a otros medios de producción mecánicos le permitieron huir de la "tiranía" del color produciendo otro por efecto de la "casualidad". El siguiente paso, casi elemental, fue multiplicar el "dúplex" hacia arriba, abajo y ambos lados, formando una estructura de tebeo recurrente en su trabajo posterior hasta la actualidad, donde la fotografía cobra ya un papel protagonista. Ahora, cuando sus cabezas o máquinas psicológicas caminan por sí solas por la pintura y las "fotos" han dejado de ser correlatos de la realidad, la técnica y el lenguaje fotográfico permiten la creación de esta poética propia, alumbrando una nueva cabeza monocroma en contraposición al colorín y un autorretrato visible del hombre y del artista. Por segunda vez, la técnica fotográfica en su calidad físico/química/objetual le descubre un método, la pintura horizontal, que centra su trabajo más en el proceso (cambio de imágenes) que en la creación de la primera imagen. Una herramienta que analiza los elementos orgánicos de su pintura al tiempo que construye la historia del cuadro.

> Mis cuadros de los años 70 tenían colores muy agresivos, muy avinagrados, se puede decir: siempre estaban luchando entre sí para crear espacios en profundidad y, realmente, era complicado. En un año podría pintar como una docena de cuadros y, claro, la fotografía me servía como un negativo de aquello. Se generaba una dualidad. Por un lado, estaban esos cuadros que eran tan hirientes, y, por otro lado, las fotos que a veces eran fotos de cuadros en donde todo se calmaba de pronto. Yo hacía una foto en blanco y negro de un cuadro mío y de pronto me entraba una calma enorme... Y a veces me gustaban más los cuadros en blanco y negro que los de colorines. Lo que hacía muchas veces era juntar el cuadro en color y con lo que llamaba un dúplex, que era el mismo cuadro, pero en monocromo (GORDILLO y TEJEDA, 2019:66).

En consecuencia, si la fotografía es la técnica que retrata (registra) desde sus comienzos sus pinturas, las obras fotográficas resultantes del artista van a repre-

8 Un proceso por el cual contrapone al cuadro original una ampliación pintada de su reproducción fotográfica en blanco y negro invirtiendo el sentido de derecha-izquierda y produciéndose una especie de efecto espejo.

sentar algo más que un registro inventarial y/o comercial. Más bien se trata de usar la foto como un archivo doble[9]: biográfico y artístico. Al igual, que su funcionalidad: por un lado, histórica[10], y, por otra, instrumental (la foto célula/germen/embrión)[11]. Lo cual confiere a su condición de pintor el papel de archivero datando, conservando y custodiando obsesivamente fotografías. Y, una tercera, la vivencial que vertebra las dos anteriores y recorre el ADN del pintor. En definitiva, se puede hablar de un artista que usa la fotografía y los medios fotomecánicos para experimentar la neutralización de sus pinturas. Y, de un artista que experimenta con ironía y divertimento la técnica y el lenguaje fotográfico mediante una estética propia, autónoma y desinhibida, una especie de "crisismo fotográfico", con el que explora la condición del objeto y del rostro, como veremos, dando como resultado obras exclusivamente fotográficas[12] como "Autorretratos con ojos artificiales", cuya realización coincide con su apoyo total a la monocromía fotográfica para transformar en "documentos objetivos" sus pinturas. Reconoce, incluso, que "pese a tratarse de fotos de muy precaria factura, detecta en ellas más vitalidad que en los cuadros por el hecho de que las fotos registran los procesos, es decir son documentos de libertad en curso, mientras que la obra final es la frontalidad del peso de la ley" (GORDILLO, 1990). Desde entonces y hasta ahora la fotografía vive permanentemente en su estudio en constante rozamiento con la gran familia de cuadros que allí habita. Dando fe gráfico-artística de su existencia, congelando chispazos de vida y lo más importante, documentando con fotografías de muy diversa naturaleza —total, parcial, intervenciones periféricas, etc.— la frenética actividad por la que los cuadros van y vienen, surgen y desaparecen.

9 A partir de los años ochenta, el pintor retrata de forma compulsiva el proceso de realización y ordenación de todos sus cuadros. La fotografía es vital por ser el único testimonio de sus cuadros ya "muertos".

10 Reflejan la historia del cuadro y proporcionan alimento para otros futuros.

11 Estas fotografías gozan de "un sentido económico, constituyen una especie de *reservoir*, de almacén de conceptos plásticos concretos que pueden servir para el planteamiento de la obra futura" (Gordillo, 1991:55) en *Pato. Alternancia en timbres y Cilindración de fluidos*. Madrid: T.F Artes Gráficas.

12 Entre otras, las series "Lábil" (1974), "La Sirenita" (1975-2000), "Secuencias edipianas" (1975-1976), "Espejo gemelos" (1975-1976).

2. Loco de la vista[13]

Cuando en 1974 Gordillo realiza la serie "Autorretratos con ojos artificiales", integrada por diez primeros planos de su rostro en blanco y negro con un tamaño de 24,2 x 17,17 cm cada uno, su pintura ha sufrido varios giros y altibajos, incluso, un abandono temporal en 1969. En este tiempo de entrega total con no pocos miedos a su vocación pictórica, su *affaire* con las fotos y la fotografía ha experimentado, como se ha visto, dos revelaciones fundamentales para su creación artística. También, han pasado varios años desde que este *voyeur* curioso y sentimental, obsesionado por acaparar recuerdos[14], descubriera que, aunque esta atracción resultaba vital para su pintura no lo era tanto como para convertirlo en fotógrafo, fundamentalmente, por la ausencia del gesto pictórico en la foto (GORDILLO, 1983: 90) [15]. De modo, que se limitó a hacerla caminar como fiel e íntima aliada de su pintura, pero no como foco de atención. Esta particular andadura atrajo la atención de la crítica. Mientras Simón Marchán Fiz escribía en el catálogo de su exposición en la galería René Metrás de Barcelona (1972), que le consideraba uno de los primeros artistas españoles en "apropiarse de las diferentes técnicas visivas de los medios de masas, en especial, la fotografía y los anuncios, en términos de bellas artes, enfatizándolas como apropiación pictórica" (FERNÁNDEZ-CID, 2007: 24), Juan Antonio Aguirre en el catálogo de la Galería Vandrés de Madrid del mismo año comentaba: "el final de todo su trabajo era un naturalismo, pero extraño a lo fotográfico; en primer lugar, por ser un análisis de la realidad, en segundo, por responder a una sistemática fabricación de símbolos" (FERNÁNDEZ-CID, 2007: 24). El apetito de Gordillo por devorar las fotos de prensa en función de la densificación de su pintura, le empujaría, igualmente, a apropiarse de sus obras personales como si fueran imágenes propuestas por los medios de comunicación (GORDILLO,

13 Este título hace referencia a la protería de Luis Gordillo "Me estoy volviendo loco de la vista" publicada en *Little memories*, Sevilla, Los Sentidos Ediciones, 2009. Se trata de su único trabajo literario y de corte informalista resultado de la transcripción de su cuaderno verde, donde escribía ideas, títulos de obras y reflexiones durante sus viajes a Nueva York, Múnich, Casablanca y Londres entre 1988-1999.

14 Gordillo afirma que el hecho de amontonar fotos, afición que practicaba desde la adolescencia, producía en él una impresión mágica y tierna que no había experimentado antes contemplando sus cuadros acabados (Gordillo,1991). *Pato. Alternancia en timbres. Cilindración de fluidos.* Madrid: T.F. Artes Gráficas.

15 El artista siempre se ha considerado un malísimo fotógrafo, además de poco ortodoxo.

1982: 66-67). En cualquier caso, este tipo de "alimentación" foto visual discurría pacífica y paralela a la evolución de su pintura y de sus dibujos que alumbraban, abandonada ya la ortodoxia *pop* reflejo de la sociedad tecnificada y los excesos consumistas, la estética de lo absurdo, lo ridículo y lo agresivo. En este sentido, su interés por la fisonomía del entorno incluyó la exploración fotográfica de su propia fisonomía, impulsándole hacia un coleccionismo de autorretratos, hechos o no por él, que configuraban una especie de atlas geográfico de su mirada sobre la evolución del yo hombre, del yo artista, del yo pintor y del yo Gordillo. La preparación en julio de 1974 de su retrospectiva (1958-1974) en la Casa Velázquez de Sevilla, le permite reflexionar sobre sus obras de carácter satírico y la vanguardia:

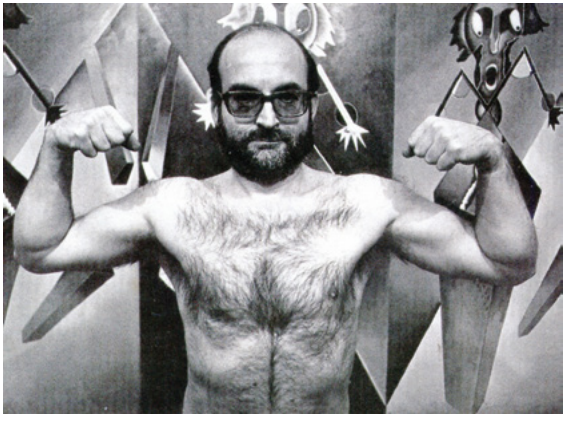
> Siempre he pensado que la vanguardia producía un espacio a la libertad. Pero llega un momento en este movimiento en sí interminable que se limita también en el creador individual, a causa de la edad. La sensación de un espacio infinito que se abría ante mí a los 20 años no es el mismo actualmente; parece que ese espacio abierto, aéreo, se hubiera ido condensando, primero niebla, después, contaminación, más tarde gelatina y, a punto de hacerse muralla. Uno se encuentra rodeado por su propio mundo (es, ¡la madurez!). Uno llega a parecerse solo a sí mismo (¡claro!). Nueva limitación y también inesquivable. Uno es ya sí mismo más su imagen en el espejo (GORDILLO, 2014: 31).

Precisamente, esta última frase —"Uno es ya sí mismo más su imagen en el espejo"— de alguna manera, puede verse concretada plástica y conceptualmente en un conjunto de obras puramente fotográficas realizadas entre 1973 y 1974, entre las que se encuentra "Autorretratos con ojos artificiales", cuyo grado de experimentación con la imagen[16] resulta similar al mostrado por la fotografía publicada en *Nueva Lente*[17] y protagonizada, entre otros por los ya mencionados hermanos Pé-

16 Experimentación que afecta tanto al estudio de las luces como al uso de la composición seriada, la repetición y los objetos banales gordillo, L. (27 de junio de 2019). "La pulsión por la pintura" en La aventura del saber de RTVE. <https://www.rtve.es/play/videos/la-aventura-del-saber/aventuragordillo/3440472/> [Consulta: 25 de septiembre de 2021]

17 En su número 122 (octubre de 1982) publica "Fotos: Procesos y Transformaciones". Anteriormente, en la sección NL Plástica del número 50 de 1976 (pp. 36-37) el texto "Niño verde encantador" y "La pareja americana".

rez-Mínguez[18]. En especial, con Luis Pérez-Mínguez[19] la conexión sería inmediata[20], traduciéndose en varias sesiones fotográfica marcadas por la diversión, donde retrataría al pintor de forma sarcástica: "Normalmente el cuadro soy yo también, y, por lo tanto, esas fotos de tipo sarcástico eran lógicas. Al fin y al cabo, yo también me convertía en un personaje del cuadro" (1983: 89). El carácter lúdico del fotógrafo encajaba a la perfección con los monstruos sarcásticos e irónicos realizados por el Gordillo en aquella época. Como ejemplo de esta conexión estética señalar varios retratos de 1974. En uno, Gordillo aparece con el torso desnudo delante de su pintura "Suicida tríplex" (1974)[21] con un gesto que sugiere la superioridad del artista frente al proceso creativo (Fig. 3).



3. Luis Gordillo, 1974. Luis Pérez-Mínguez. Fotografía en blanco y negro reproducida de *Retrovisor. Luis Gordillo* (2004: 74)

Se trata de una fotografía "dirigida" que identifica al pintor con el personaje de su pintura. Esta identificación corporal del propio artista con la organicidad y formas del cuadro se observa en otros dos retratos, dos primeros planos del rostro barbudo del pintor posando con y sin gafas oscuras y abriendo la boca (Fig. 4) como si quisiera tragarse al espectador

18 En esta época se había comprado ya una cámara fotográfica con la que hacía sus propias fotografías. Sus escasos y rudimentarios conocimientos técnicos le bastaron para alcanzar imágenes claras mediante una buena iluminación y un trípode. Para el revelado contaba con la ayuda de amigos y profesionales como Carmelo Acero y Antonio Zafra.

19 Con su hermano Pablo coincide en los encuentros colectivos organizados a comienzos de los setenta por la galería Amadís. Allí se daban cita los artistas de la órbita conceptual y los pintores de la Nueva Figuración para quien Gordillo era un referente.

20 El pintor reconocía que hasta la fecha esa empatía y diversión solo se había producido trabajando con él. Más allá de la diversión y de la amistad que se profesaban, Gordillo valoraba que se produjera entre ellos una transferencia creativa muy estimulante. El resultado fueron los varios *dosieres* de documentación de las exposiciones en forma de libro desplegable que le haría el fotógrafo.

21 La multiplicación de la imagen es un acto frecuente en Luis Gordillo, una suerte de disociación esquizoide que analiza y pone en cuestión una situación determinada.



4. Luis Gordillo, 1974. Luis Pérez-Mínguez. Fotografía en blanco y negro reproducida de *Retrovisor. Luis Gordillo* (2004: 75)

como la famosa boca devoradora del Cabaret del Infierno. En cualquier caso, el fotógrafo brinda al pintor el escenario idóneo para el juego de la identificación, convirtiéndolo en objeto de la imagen y sujeto de su propia pintura. El resultado es una simbiosis visual entre la carne del artista y la carne de su pintura. En cualquier caso, empatizó con ambos hermanos a nivel estético y consideración de la fotografía como acto experimental, divertido y desinhibido con el que mostrar(se) al mundo como desvela la propia serie objeto de este estudio.

Comparten, entre otras ideas, la importancia de la fotografía como medio y vehículo de difusión de la cultura visual y la imposición de la imagen fotográfica mediante una variedad de soportes reproducción, modelo, referente, mensaje, etc. En definitiva, la creencia, como escriben Valérie Picaudé y Philippe Azbaïzar que "la creación artística infringe las categorías y progresa, no por exclusión, sino por conjunción y disyunción. El arte, es también eso, es esto y eso, es ambas cosas" (2004: 11). En este punto, cabe resaltar el hecho de que Gordillo permaneciera ajeno al mundo de la fotografía "artística", y que su conocimiento técnico y mecánico del medio fuera totalmente autodidacta. Hasta ese momento su contacto con los fotógrafos profesionales se reducía, básicamente, a la visita que hacían a su estudio para retratar sus cuadros (GORDILLO, 1983: 89)[22]. Si su ingreso en la galería Vandrés había supuesto un cambio sustancial en su vida como pintor, también lo fue en su consideración acerca de los profesionales que reproducían sus cuadros en su estudio. Así declaraba a Luis Pérez-Mínguez que hasta la fecha solo se había topado con un tipo de fotógrafos "neutros" con los que no había contacto humano. La galería le

22 Distinguía entre los fotógrafos "neutros" que entraban en su estudio y colocaban la cámara sin más disparando al cuadro, y los fotógrafos artistas capaces de transformar mediante su creatividad al cuadro y al autor.

permitió conocer, por vez primera, a "fotógrafos originales" que vivían el arte con ideas propias y con los que podía hablar de lo que pintaba.

Autorretrato visible de Luis Gordillo

El autorretrato es una herramienta para el autorreconocimiento, para la autoexposición, una constatación. El propio Gordillo ha comentado que ante el inmenso cortejo de rostros que han desfilado ante su obra no existen dos fisonomías iguales. Y es que mientras que el ojo humano absorbe, escribe Freund, la miríada aleatoria de detalles invisibles que componen el rostro, la cámara los selecciona y hace visibles (2008: 73). Así, el presente inmediato adquiere un valor simbólico que despierta en el observador (autor) un sinfín de asociaciones, ideas, emociones. Juan Antonio Ramírez escribía que hay una obviedad bien sabida por todos que es que el modelo más a mano para el artista ha sido siempre él mismo: barato, bien dispuesto y obediente (2003). De igual manera, advertía al lector de los problemas conceptuales derivados de la existencia en el retrato de un modelo que contiene a su vez la suposición de que ese ser no se representa a sí mismo sino a un otro imaginario. Es decir, que el retrato resultante es modelo de algo o de alguien, una especie de encarnación ideal de un personaje o de un ser ajeno. Por otra parte, a nadie le pasa desapercibido que la fotografía está muy lejos de ser veraz. Este aparato impersonal, que registra de modo permanente la naturaleza, permite a su usuario/a, de igual manera, imaginarse recreando todo tipo de estrategias representativas. En este sentido puede leerse su serie "Autorretratos con ojos artificiales", como una manera e irónica de decir aquí estoy yo:

> Es curiosa la tendencia que tengo a ser irónico en algunas de mis obras porque mi carácter es justo al contrario. Soy depresivo crónico. Creo que una de mis defensas, quizá la más importante, es la pintura. Puede que sea ese el elemento que he tomado para defenderme. Sin embargo, hay una parte muy irónica en mí que es muy espontánea; quizá sea una defensa frente al otro, frente a la gente, es decir, "oye que yo no soy tan triste", que tengo otros recursos. Si es una defensa, la ironía sale profundamente de mí, no es una treta que yo emplee para disimular. Soy un ser esencialmente triste y esencialmente irónico (GORDILLO y TEJEDA, 2019: 72).

El mero hecho de mostrarlas juntas denota el deseo de Gordillo de suscitar en el espectador/a la sugerencia que nace del enfrentamiento, de la relación entre dos

cosas puestas en contacto, y, que, mediante la combinación de ideas y sensaciones, termine percibiendo los matices de la obra en su totalidad. A lo largo de la historia del arte ha sido una práctica común que el artista se autorretratara. Se trata de un género cuyos límites se expanden ilimitadamente. El historiador Carlos Cid describía al autorretrato como la equivalencia a una oración reflexiva por la que recibe el mismo sujeto que actúa y se identifican artista y modelo (CID, 1985). Ahora bien, con independencia de la técnica y señalando que en el caso de la fotografía el retrato y autorretrato se practica desde su origen, ¿cuáles son los motivos que llevan a los artistas a formarse su imagen propia? Se abre aquí un amplio abanico de posibilidades la más común, la pretensión del artista de formarse una imagen propia respondiendo a la curiosidad socrática de "Conócete a ti mismo" (CID, 1985). El rostro es la parte más expresiva y comunicativa y el gesto con el que decidimos retratarnos una capa de nuestra identidad múltiple: "El hombre es la única criatura, escribía Albert Camus en *El hombre rebelde* (1951) que se rebela a ser lo que no es". Las diez caras con las que el pintor se representa elaboradas a partir de las experiencias personales e imaginadas previas, apuntan tanto a una toma de conciencia de su existencia/condición de artista diferenciado del resto como al reconocimiento de su psiquismo y existencia autónoma. Carlos Cid recuerda que "autorretratarse es enjuiciarse para sí y para los demás; de la veracidad de esta confesión con uno mismo surgirá una verdad o una mentira" (1985: 187). Con todo, la serie se alimenta del idéntico disloque trágico de sus proterías[23]. Desplazando nuestra mirada y leyendo la serie de izquierda a derecha y de arriba abajo, de derecha a izquierda y de abajo a arriba nos topamos con las múltiples variaciones de un rostro combinatorio de sí mismo. El "crisismo fotográfico" predispone al pintor hacia una fisonomía (visión) abierta o lo que es lo mismo un autorretrato visible. Su visión ocular intervenida doblemente por la técnica (gafas y máquina) se ve aumentada por unos ojos artificiales camaleónicos que nos interpelan desde la oscuridad de la que asoman. No resulta extraño que él propio Gordillo escribiera: "Me estoy volviendo loco de la vista" y realizara este autorretrato de ojos devorado-

23 Término que alude a las «proteínas» de los textos y a las «prótesis» que ayudan a moverse y vivir. Disponible en Luis Gordillo publica su primer libro con frases que ‹caen de arriba› en *El Mundo* (2 de febrero de 2010). Disponible en <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/02/02/andalucia/1265117533.html>.

res para describir el sufrimiento ante el proceso de su creación artística que progresa por conjunción y disyunción entre la pintura y la fotografía. La serie constituye una tesina gráfica sobre sí mismo, un autorretrato autodiegético igual que resto de su arte, que responde a su lucha diaria con su obra y con su reconocimiento como artista; de su singularidad individual como autor y de la experiencia propia. Los diez rostros adoptan el carácter de testimonio construido, que indaga sobre su identidad y su propia historia como artista. Por otra parte, hay que recordar que el género del autorretrato se relaciona con el género de la no ficción. En este sentido, la construcción moderna del yo artista en el tiempo y espacio propios queda materializada por Gordillo en este ejercicio con el que nos vislumbra sus temores, se reconoce, se considera y se ríe de sí mismo en el contexto de su propia obra y en el marco de la creación artística. Desde siempre, los artistas se han colado a menudo en su propia obra. En este sentido, el trabajo de Gordillo se asemeja a un gigantesco autorretrato. Estos diez autorretratos alumbran la fisicidad de su rostro en un acto involuntario por encontrarse y reconocerse, también, por reírse de sí mismo.

El autorretrato como afirmación del artista inaugura una nueva forma de percibir el arte, de sus temas y de mirarse dentro de el. A medida que avanza en el reconocimiento de la individualidad, crece el deseo de reconocer su originalidad. Así con la llegada del posestructuralismo se pone la atención en la subjetividad y en el modo en que construimos significado, llegándose, incluso, a proclamar la muerte del artista, como es el caso de Roland Barthes, al afirmar que el artista no está en ningún caso detrás de su obra. El autorretrato ahora representa a un yo que ya no conecta directamente con la idea de autenticidad, sino que se acerca a la ficción, a la puesta en escena del yo, su contexto y realidad. A ello se ha de añadir la ruptura de la imagen tradicional del artista como sujeto individual defendida a partir de los años setenta, principalmente, por el movimiento feminista, denunciando como Judith Butler, que toda subjetividad es una construcción masculina (BUTLER, 2007). Ahora la identidad es un proceso regulado a lo largo del tiempo, en ningún caso estático, siempre modificable, sobre todo con la entrada de las nuevas tecnologías digitales. Se inaugura una nueva etapa en la que se abandona el triunfo del significante y lo simbólico protagonizada por un doble giro como advierte Hal Foster: por un lado, hacia lo real y, por otro, hacia el referente (FOSTER, 1996). No hay que olvidar que las prácticas autobiográficas entran de lleno en el ámbito de la referencialidad y lo performativo, donde coinciden tanto la psique del sujeto como

las identidades culturalmente codificadas. Sin embargo, como señala Foster, estas representaciones escenificadas se alejan de la representación de la realidad para actuar dentro de la propia realidad (FOSTER, 1996). Así es que el artista deja de preguntarse quién soy para cuestionarse cómo y dónde soy. Se trata de una forma de desdoblamiento de los propios artistas para situarse fuera de ellos mismos. Teniendo en cuenta las teorías de Amelia Jones este autorretrato visible permite al artista trabajar su rostro como objeto, al tiempo que adoptar la posición de sujeto (autor), objeto (obra) y multiplicar al sujeto (yo, autor) en posibles generadores de identidad (WAR y JONES, 2011). Paradójicamente, en este proceso de objetivar el yo como reflejo de la existencia como sujeto artista confirma sus temores a la hora de representarlo como una entidad reconocible y coherente. Roland Barthes comentaba en "El susurro del lenguaje" (1984) que nunca podremos saber quién es el autor, en nuestro caso quien es Gordillo, qué esconde su rostro, qué revela. Si el teórico se ríe de la figura del artista, Gordillo se enfrenta a ella mediante la burla y la diversión de su autorretrato múltiple. Mostrarse para ser además de para estar.

Conclusión

Llegados a este punto, resulta indudable el papel protagonista de la fotografía y de la foto en la obra y vida de Luis Gordillo. "Si hay algo que define la esencia de lo fotográfico, escribe Enric Mira, es precisamente esa obsesión por retener la fugacidad del tiempo en momentos aislados. Encontraríamos aquí lo fotográfico de la pintura, no en lo que tiene de huella sino de automatismo y de fragmento —precario— de espacio y tiempo" (MIRA, 2019:38). Su usos y consideración pasan por responsabilizarla como la fuerza liberadora, el instrumento transformador a la par que catalogador del proceso de su arte ya sea pintura como dibujo[24]. Un automatismo azaroso con el que desprenderse de su obsesión por la esquizofrenia del color y el origen del nacimiento de una nueva imagen "neutralizada": la "pintura horizontal.

> En los años sesenta empleé la fotografía en blanco y negro con numerosos propósitos, pero quizás el más importante y el que he mantenido a lo largo del tiempo, es el de analizar los elementos orgánicos de la pintura, neutralizando y

24 La exposición "Confesión general" celebrada en el Centro José Guerrero y el Museo de Bellas Artes del 6 de octubre de 2017 al 14 de enero de 2018 albergaba un proyecto cronológico de seis décadas de trabajo que ponían de manifiesto la importancia de la fotografía como herramienta fundamental.

> cosificando el gesto. En la actualidad trato de crear espacios en los que la pintura y la fotografía dialogan e interactúan entre sí; intento articular maneras para la expansión de la fotografía en mi obra. Me sigue interesando primordialmente la pintura como interrogación corporal; no obstante, la intervención técnica de la fotografía crea una tensión dialéctica, un espacio mental de crecimiento (GORDILLO, 2019: 5).

Lleva más de medio siglo a su lado como fiel aliada de su pintura y contenedora de su entorno, de sus recuerdos. En realidad, del complejo y esquizoide autorretrato visible que representa su trabajo. Al igual que otras artistas, Gordillo recurre a este género de límites difusos y múltiples posibilidades para alumbrar "Autorretratos con ojos artificiales", una serie de creación propia con la que representarse. En 1911 escribía Ramón y Cajal: "Gracias a ella el registro fugitivo de nuestros recuerdos conviértase en copiosa biblioteca de imágenes, donde cada hoja representa una página de nuestra existencia y un placer estético redivivo. (…) "Porque la vida pasa, pero la imagen queda" (RAMÓN y CAJAL, 1911). Así, pienso yo este autorretrato con ojos artificiales, como un álbum de recuerdos donde encontrarme con Luis Gordillo, pero hacia atrás, mediante la instantaneidad de estos diez rostros del pasado, que lo interpretan simultáneamente. Una obra rítmica de la representación seriada del yo abierto, que contiene los aspectos inherentes a la construcción del álbum familiar: el sujeto representado, el medio visual de registro, la técnica de archivo y su condición narrativa (SILVA, 1998: 20). El autorretrato como espacio de desdoblamiento para el yo artista y punto de partida para el crecimiento de su espacio creativo. En definitiva, una serie de diez autorretratos visibles que nos hablan del sujeto (Gordillo), del objeto (la foto) y de la acción obsesiva de coleccionar(se). De nuevo, la foto (rostro) como testimonio de su existencia y afirmación de aquello que representa (DUBOIS, 1986), que ya ha sido (BARTHES, 2020). Por otro lado, el carácter infinito de la puesta en escena de estos diez rostros refuerza el sentido lúdico de la obra. Se trata del juego de mirar y ser mirado, explica Armando Silva, un ejercicio inocente, pero, también, la base de la creación del punto de vista fotográfico como espacio abierto a futuros e imprevisibles modos de observarse (SILVA, 1998: 25). Un autorretrato visible, un hecho fotográfico aislado cuya visión y punto de vista se construye de forma infinita a partir de la formulación de sus múltiples enunciaciones (SILVA, 1998: 24).

Bibliografía

Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

— (2020). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Ibérico.

Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad.* Barcelona: Paidós.

Cid Priego, C. (1985). "Algunas reflexiones sobre el autorretrato" en *Liño: Revista anual de historia del arte*, núm. 5, pp. 177-204.

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós Ibérico.

Espejo, B. (2019). *Luis Gordillo. Escenografía corporal*. Madrid: Galería Malborough. <https://www.galeriamarlborough.com/files/NdP%20Luis%20Gordillo%20-%20Escenograf%C3%ADa%20corporal-f53c2d27f54230161a1e7489997b6292.pdf> [Consulta: 23 de diciembre de 2021].

Fernández Cid, M. (2008). "Gordillo dúplex: A modo de biografía" en *Iceberg tropical*. *Luis Gordillo*. *Antológica 1959-2007.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 19-38.

Foster, H. (1996). *El retorno de lo real*. Barcelona: Akal.

Freund, G. (2008). *El mundo y mi cámara*. Barcelona: Ariel.

Gordillo, L. (1991). *Pato. Alternancia en timbres. Cilindración de fluidos.* Madrid: T.F. Artes Gráficas.

— (2 de febrero de 2010). "Luis Gordillo publica su primer libro con frases que `caen de arriba'". *El Mundo*.
<https://www.elmundo.es/elmundo/2010/02/02/andalucia/1265117533.html> [Consulta: 6 de septiembre de 2021].

— (2009). *Little memories*. Sevilla: Los Sentidos Ediciones.

— (2014). *Mecánico visceral, visceral mecánico*. Zaragoza: Galería Carolina Rojo Ediciones.

— (2017). "Luis Gordillo. Confesión general". Granada: Centro José Guerrero. <https://centroguerrero.es/expos/luis-gordillo-confesion-general/ [Consulta: 3 de septiembre de 2020]

Mira, E. (2019). "Luis Gordillo en el contexto de la fotografía española de los 70" en *Fotoalimentación. Luis Gordillo.* Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, pp. 22-39.

Gordillo, Luis (6 de octubre de 2017). "La pulsión artística de Luis Gordillo". *Granada Ho*y.

<https://www.granadahoy.com/ocio/pulsion-artistica-Luis-Gordillo_0_1179182116.html> [Consulta: 3 de noviembre de 2021].

— (27 de junio de 2019). "La pulsión por la pintura". La aventura del saber de RTVE. <https://www.rtve.es/play/videos/la-aventura-del-saber/aventuragordillo/3440472/> [Consulta: 25 de septiembre de 2021].

— (30 de octubre de 2021). "Diálogos del artista sevillano con Miki Leal y Rubén Guerrero del proyecto Tríplex en el Espacio Santa Clara". *ABC.* Sevilla. <https://sevilla.abc.es/cultura/arte/sevi-luis-gordillo-si-analiza-obra-pintor-torpe-porque-no-truco-202110300857_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fsevilla.abc.es%2Fcultura%2Farte%2Fsevi-luis-gordillo-si-analiza-obra-pintor-torpe-porque-no-truco-202110300857_noticia.html> [Consulta: 3 de noviembre de 2021].

Gordillo, L. y Tejeda, I. (2019). "Una conversación con Luis Gordillo" *en Fotoalimentación. Luis Gordillo.* Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

Luis Pérez-Mínguez. Fotografías. Veinte años aprendiendo a mirar (1984). Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Ministerio de Cultura.

Marchán Fiz, S. y Gordillo, L. (1974). *Gordillo 1958-1974*. Sevilla: Centro de Arte M-11.

Pérez-Mínguez, P. y Pérez-Mínguez, L. (3 de marzo de 2010). "Asignatura pendiente. Los iconos de los 20 años aprendiendo a mirar (1965-1984). Conversación con Pablo Pérez-Mínguez, Madrid, 1983". < http://luisperezminguez.blogspot.com/2010/03/los-iconos-de-los-20-anos-aprendiendo.html> [Consulta: 25 de octubre de 2021]

Picaudé, V. y Azbaïzar, P. (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ramírez, J.A. (junio-agosto de 2003). "Yo mismo. Automodelo e identidad quebrada" en *Exit: imagen y cultura*, núm. 10, p. 17.

Ramón y Cajal, S. (2011). "Introducción. Los encantos de la fotografía" en *Fotografía de los colores*. Centro Virtual Cervantes. <https://cvc.cervantes.es/ciencia/cajal/cajal_fotocolor/introduccion.htm> [Consulta: 28 de diciembre de 2021].

Retrovisor. *Luis Gordillo.* (2004). Madrid: La Fábrica Editorial.

Silva, A. (1998). *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Colombia: Editorial Norma.

Warr, T. y Jones, A. (2011). *El cuerpo del artista.* Londres: Phaidon.



UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LOS FOTÓGRAFOS PROFESIONALES EN EL CONCURSO NACIONAL DE FOTOGRAFÍAS AGRÍCOLAS, FORESTALES Y PECUARIAS DEL MINISTERIO DE AGRICULTURA (1948-1965)

Pilar Coello Marín

Jefa del Servicio de Mediateca (Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación)

Resumen

Desde el año 1948 hasta 1965, el Ministerio de Agricultura convocó el Concurso Nacional de Fotografías Agrícolas, Forestales y Pecuarias. Entre el nutrido número de concursantes que concurrieron hemos destacado un elenco de los fotógrafos profesionales que participaron. Se describe un perfil de sus biografías y de sus trayectorias profesionales.

Palabras clave: concurso de fotografía, fotógrafos, medio rural.

Abstract

From 1948 until 1965, the Ministry of Agriculture held The National Agricultural, Forestry and Livestock Photography Competition. Among the large number of competitors who participated we have highlighted a list of professional photographers giving a brief outline of their biographies and their professional trajectories.

Keywords: competition of photography, photographers, rural environment.

Introducción

Desde el año 1948 hasta el año 1965, el Ministerio de Agricultura convocó diez ediciones del Concurso Nacional de Fotografías Agrícolas, Forestales y Pecuarias. A día de hoy, la Mediateca del Ministerio custodia el fondo fotográfico resultante de aquel concurso que forma un total de 4396 imágenes.

Cada edición de dicho concurso otorgaba dos categorías de premios: una a las fotografías en serie, y otra a las fotografías sueltas. Cada categoría tenía distintos rangos de premios que fueron variando con los años. El concurso era abierto, pudiendo presentarse tanto fotógrafos aficionados como profesionales. El número total de autores fue de 210, y resulta notable la cantidad de fotógrafos de prestigio que se presentaron.

Este fondo solo está parcialmente publicado en unos pocos libros y revistas especializadas. Es por eso por lo que creemos pertinente hacer una aproximación biográfica de 15 de los profesionales que concursaron en varias de las convocatorias resultando ganadores de distintos premios.

Los derechos de estas fotografías las tiene el Ministerio, puesto que era obligatorio entregar el negativo, según rezaban las bases del concurso. De ahí el especial interés de ir sacando a la luz un archivo fotográfico de gran valor estético y documental que recoge una España que ya no existe, unas profesiones desaparecidas, una vida rural extinta que merece la pena recordar.

1. Biografías



1. *La cortá*, Málaga, Adolfo Casamayor, 1948 (CARP008, CONC01. Mediateca-MAPA)

1.1 Adolfo Fernández Casamayor

Vélez Málaga (Málaga), 1905 – El Palo (Málaga), 1993

Desde muy joven su interés por la fotografía le llevó a estudiar diversos oficios y a aprender de fotógrafos de renombre como Pablo Aguilera, prestigioso fotógrafo taurino de Málaga. Aunque trabajaba en RENFE, se dedicó intensamente a la fotografía, especializándose en los retratos. Fue "fotógrafo minutero", paseando su cámara de cajón para retratar a las personalidades de su momento y lugar: el cantaor Juan Breva, el torero Manuel Bienvenida, los marqueses de Larios o el poeta Luis Cernuda. También fotografió profusamente lugares y costumbres malagueñas, desde la Semana Santa a las torres vigías de la costa. Trabajó para el académico Juan Temboury Álvarez, y muchas de sus fotografías obran en el famoso legado Temboury. Dejó un archivo de más de 100 000 negativos y fue impulsor de la creación del Archivo Fotográfico municipal de Málaga.

La figura 1 forma parte la serie con el lema: "Caña de azúcar" y fue presentada en la primera convocatoria del concurso (1948). Obtuvo el decimosegundo premio a las fotografías en serie.

1.2 Diego González Ragel

Jerez de la Frontera (Cádiz), 1893 – Madrid, 1951

Hijo de fotógrafo, aprendió el oficio de su padre. En 1915, abrió estudio propio en Madrid. Hombre de gran sociabilidad y buen vivir, enseguida entró en contacto con la crema de la sociedad: artistas, intelectuales y miembros de la corte de Alfonso XIII. Todas las personalidades de la época pasaron por su estudio a ser retratadas. También se lució en fotografías de las calles de Madrid, de tema hípico o instantáneas de monterías. Su trabajo apareció en grandes revistas nacionales y extranjeras. Durante la Guerra Civil fue puesto al servicio del Ministerio de Guerra, e hizo labores institucionales como plasmar las operaciones del famoso "oro de Moscú". Tras la guerra, hizo lo que pudo para salvar vida y hacienda, destruyendo unos documentos y entregando otros a cambio de un puesto de funcionario en el Banco de España, donde languideció personal y profesionalmente.



2. *Yegua y potro*, Jerez de la Frontera (Cádiz), Diego González Ragel, 1948 (CARP001, CONC04. Mediateca-MAPA)

La figura 2 forma parte de la serie con el lema: "Serie equina", presentada en la primera convocatoria del concurso (1948). Obtuvo el primer premio a las fotografías en serie.

1.3 Antonio Campañá i Bandranas

Arbucias (Girona), 1906 – San Cugat del Vallés (Barcelona), 1989

Afincado en Sarriá, comienza su labor como fotógrafo acompañando a su padre, contratista de obras. Estudió Peritaje Mercantil, pero pronto se colocó en una tienda de fotografía. Se afilió a la Agrupación Fotográfica de Cataluña donde tuvo por maestros a Joaquim Pla Janini y Ramón Batlles. En sus viajes a Alemania aprendió de Willy Zielke la técnica pictorialista que define su estilo fotográfico. Trabajó habitualmente para la revista *El Día Gráfico* y *La Vanguardia***.** También desarrolló una faceta de fotógrafo deportivo, fundando la revista *Dicen*. Publicó numerosos libros de paisajes dedicados a distintas localidades: Tossa de Mar, Sitges, Ibiza, Formentera, Peñíscola, etc.



3. *Patata: recolección*, Mataró (Barcelona), Antonio Campañá i Bandranas, 1948 (CONC00573. Mediateca-MAPA)



4. *Arroz: lavando*, Sueca (Valencia), Miguel Ángel López Egea, 1953 (CARP001, CONC27. Mediateca-MAPA)

La figura 3 forma parte la serie con el lema: "Ceres y Baco". Se presentó en la primera convocatoria del concurso (1948). No obtuvo premio.

1.4 Miguel Ángel López Egea

Caravaca de la Cruz (Murcia), 1906 – Sueca (Valencia), 2002

A los once años deja la escuela y entra como aprendiz en un estudio fotográfico de Sueca, localidad valenciana donde pasó toda su vida. Abrió estudio propio en 1929, y su labor profesional abarcó muy distintos géneros: foto artística, de estudio, fotografía industrial o de prensa. Sin embargo, su sello personal fue convertirse en un cronista de las labores del campo, lo que en Sueca equivale a decir la huerta, la naranja y, sobre todo, el arroz. Trabajó largamente para las agencias EFE, Alfil y Cifra. También hizo retratos de personajes famosos de su entorno, desde futbolis-

tas a pintores. Destacan en este sentido sus reportajes sobre el deporte rural de la zona, la pelota valenciana.

La figura 4 forma parte de la serie con el lema: "Xenar", presentada en la primera convocatoria del concurso (1948). Obtuvo el segundo premio a las fotografías en serie.

1.5 Aurelio Grasa

Zaragoza, 1893 – Zaragoza, 1972

Fue médico por profesión, fotógrafo por vocación y un gran experimentador en las nuevas tecnologías de la fotografía, de hecho, su obra sirve como catálogo de la evolución técnica de la fotografía a lo largo del siglo XX. Como reportero gráfico publicó más de cien portadas de *Blanco y Negro*, y trabajó tanto para prensa local (*El Heraldo de Aragón*) como para revistas internacionales (*National Geographic*). Fue fundador de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza y su calidad técnica le valió numerosos premios nacionales e internacionales. Destaca por su versatilidad en la composición y por la variedad de temáticas que trataba, desde los paisajes a la fotografía aérea, la tauromaquia o las imágenes rurales.

En el fondo de Concurso de la Mediateca hay 4 fotografías de este autor pertenecientes a tres series presentadas en la tercera convocatoria (1951), quedaron fuera de concurso.

1.6 Joan Matamala Codina

Sallent, (Barcelona), 1908 – Manresa (Barcelona), 2002

Fue presidente del Foto Club Manresa. Obtuvo numerosos premios internacionales: Nueva York, Alemania, Milán, y nacionales como el Negstor, Neosan y el de la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa en 1957.

La figura 5 forma parte de la serie con el lema: "Mat", presentada en la tercera convocatoria del concurso (1951). Obtuvo el primer premio a las fotografías en serie.



5. *Mat*, Caserras (Barcelona), Joan Matamala Codina, 1951 (CONC02517. Mediateca-MAPA)

1.7 Eudald Pedrola i Millán

Tortosa (Tarragona), 1903 – Tortosa (Tarragona), 1983

Su obra versa casi monográficamente sobre el mundo rural de las tierras del Ebro, reflejando con mirada artísti-



6. *Barraca*, Tortosa (Tarragona), Eudald Pedrola i Millán, 1951 (6501-Tarragona. Mediateca-MAPA)



7. *El trigo ayer y hoy,* Fuencarral (Madrid), Juan Dolcet Santos, 1955 (4676-Madrid. Mediateca-MAPA)

ca costumbres, personajes y paisajes. Aplicó sus conocimientos de pintura y dibujo a la labor fotográfica, consiguiendo fotos muy elaboradas, cuidando con esmero la composición, el encuadre, el juego de luces y los contrastes. Fue impulsor de la fotografía en su ciudad natal desde el Círculo Artístico y su obra ha sido publicada casi exclusivamente en revistas especializadas, la mayoría extranjeras, resaltando su valor de documento etnológico.

La figura 6 forma parte de la serie con el lema: "Eupemi" fue presentada en la novena convocatoria del concurso (1963). Obtuvo el tercer premio a las fotografías sueltas.

1.8 Xosé Veiga Roel

Betanzos (La Coruña), 1894 – Betanzos (La Coruña), 1976

Desde muy joven destacó por su vena artística y se convirtió en un prestigioso calígrafo y miniaturista, publicando regularmente en las revistas *Rexurdimento* y *Betanzos*. Comerciante de profesión, en los años 50 se acercó al círculo de artistas locales que se reunían en el Café Español. Allí descubrió de manera tardía la fotografía y se dedicó a ella de forma autodidacta y no profesional, haciendo un laboratorio en su propia casa. Su estilo se enmarca en el salonismo o tardo-pictorialismo, retratando paisajes y paisanajes pintorescos de su entorno. Fue impulsor de la Sociedad Fotográfica de la Coruña, de la que llegó a ser vicepresidente, y publicó en distintas revistas como *Mundo Gallego*, *Vida Gallega* o la *Revista Anual de Turismo de Galicia*.

En el fondo de la Mediateca hay 91 fotos de este autor que forman parte de varias series presentadas en distintas convocatorias. Obtuvo numerosos premios.

1.9 Juan Dolcet Santos

Madrid, 1914 – Madrid,1990

Fue un autodidacta, aunque su padre, foto-grabador, le enseñó el oficio, lo que le llevó a trabajar en la Fábrica de Moneda y Timbre desde muy joven. En 1954 ingresa en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid y forma parte del grupo "La Palangana", aportando su fotografía

moderna y directa, con reportajes sociales de voluntad antropológica. Su interés por la pintura y la escultura le llevó a ser gran amigo de los artistas de su época: Millares, Canogar, Antonio López, Antonio Saura, etc. Esa ligazón hizo que se le considerase un fotógrafo del arte, ya que plasmó con su cámara sus obras y sus retratos. Sus fotografías se han publicado en numerosas revistas nacionales y extranjeras.

La figura 7 forma parte de la serie con el lema: "El trigo, ayer y hoy", presentada en la quinta convocatoria del concurso (1955). Obtuvo el tercer premio a las fotografías en serie.



8. *Olivo milenario*, Mallorca, Kindel, 1957 (MAPA 5990-Illes-Balears. Mediateca-MAPA)

1.10 Joaquín del Palacio "Kindel"

Madrid, 1905 – Madrid, 1989

Hijo del pintor Manuel del Palacio Freire-Duarte, heredó de su padre la mirada artística, eje fundamental de su obra junto al dominio de la luz. Realizó el grueso de su trabajo en incesantes viajes por la España rural, con alguna salida al extranjero, como sus reportajes en Guinea o Filipinas. Su fotografía denota un fuerte carácter social y una puesta en escena dramática y de elementos vanguardistas. Trabajó en la Dirección General de Turismo retratando monumentos y obras de calado, así como el folklore español. Otra de sus actividades fue la fotografía de arquitectura, realizando fotos de encargo para el Instituto Nacional de Colonización. Este fondo se encuentra en el Ministerio de Agricultura. Otra parte de su legado está en la Fundación Joaquín Díaz, en Urueña y en el Colegio de Arquitectos de Madrid.

La figura 8 forma parte de la serie con el lema: "Alkin", presentada en la sexta convocatoria del concurso (1957). Obtuvo el sexto premio a las fotografías sueltas.

1.11 Vicente Nieto Canedo

Ponferrada 1913 – Madrid 2013

A finales de los años 20 se traslada a Madrid y trabaja como aprendiz de tipógrafo en el periódico *El Socialista*. Su afición por la fotografía comenzó en el ámbito familiar con una cámara modesta. Militó en las filas republicanas en la Guerra Civil



9. *Atenta*, Boadilla del Monte (Madrid), Rafael Romero Urbistondo, 1961 (7705-Madrid. Mediateca-MAPA)

y pasó años preso en campos de concentración. En 1955 ingresó en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid y formó parte del grupo "La Colmena", creado en respuesta a "La Palangana". Su obra se centró en los pueblos españoles y está inmersa en el realismo de la época. Nunca llegó a vivir profesionalmente de la fotografía, pese a la calidad de su trabajo y a lo ingente de su obra. En 1966 dejó la fotografía traumáticamente (rompió su última cámara), quizá desengañado del poco reconocimiento de su labor en comparación con el éxito de muchos de sus colegas.

En el fondo de Concurso de la Mediateca hay un total de 4 fotos de este autor que forman parte de tres series presentadas en las convocatorias séptima (1959) y octava (1961).

1.12 Rafael Romero Urbistondo

Madrid, 1916 – Madrid, 2005

Maestro durante la república y teniente en el Ejército Republicano, fue represaliado al terminar la guerra civil. Aficionado a la fotografía hizo sus primeras fotos con una Rolleicord, y se integró en la Real Sociedad Fotográfica donde ejerció por un tiempo de secretario. Formó parte del grupo "La Palangana" y en 1963, junto con Gerardo Vielba, Gonzalo Juanes, y Juan Dolcet, sentaron las bases de lo que sería la Escuela de Madrid. Ganó numerosos premios nacionales entre 1950 y 1965, destacando el Premio Nacional de Bellas Artes en 1963 con la fotografía "El Sombrajo".

La figura 9 forma parte de la serie con el lema: "Suerte", presentada en la octava convocatoria del concurso (1961). Obtuvo el primer premio a las fotografías sueltas

1.13 Fernando Gordillo Escudero

Madrid, 1933 – Madrid, 2015

Siendo un niño, sus padres le regalaron una cámara de fotos y su destino quedó sellado. Estudió fotografía en distintos países y trabajó durante años como free-lance para diversas revistas. A finales de los años 50 entró en contacto con la Real Sociedad Fotográfica de Madrid y la Agrupación Fotográfica de Guadalajara. Fue muy reconocido en la época su reportaje sobre el pueblo de Pedro Bernardo, al que dio un tono idílico en sus imágenes. En 1963 entró en el grupo "La Palangana" y en 1972 se convierte en el

primer director de la revista "Cuadernos de Fotografía", dedicada al análisis crítico de la obra de los fotógrafos más famosos.

En el fondo de Concurso de la Mediateca hay un total de 2 fotos de este autor de la serie "Eugenio" presentadas en la octava convocatoria (1961). Obtuvo un quinto premio a las fotografías sueltas.



10. *Herradero*, Rozas de Puerto Real (Madrid), Leonardo Cantero, 1965 (8237-Madrid. Mediateca-MAPA)

1.14 Leonardo Cantero

Bilbao, 1907 – Madrid, 1995

Estudió arquitectura en Madrid y se aficionó a la fotografía. En 1955 entra en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, y al año siguiente participa en el proyecto de la revista "AFAL" (Agrupación Fotográfica de Almería), de donde surgió el grupo "La Palangana", junto a fotógrafos como Cualladó, Ontañón y Masats. Dicho grupo proponía una ruptura con la fotografía tradicional, pictorialista y de salón, optando por un planteamiento más realista e innovador, cargando las tintas en el aspecto antropológico de la fotografía. Publicó en diversas revistas españolas y extranjeras. Hay que destacar que como apicultor hizo un gran trabajo documental de corte científico sobre abejas y mantis religiosas.

La figura 10 forma parte de la serie con el lema: "Bosoriol", presentada en la décima convocatoria del concurso (1965). Obtuvo el primer premio a las fotografías en serie.

1.15 Santiago Bernal Gutiérrez

Santiuste de San Juan Bautista (Segovia), 1927 – Guadalajara, 2021

Autodidacta y afincado en Guadalajara, fue miembro de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, aunque durante cuarenta años presidió la Agrupación Fotográfica de Guadalajara desde donde realizó una intensa labor docente de cara a los jóvenes fotógrafos. Hombre enamorado del campo, su trabajo se centró en los diversos aspectos de la vida rural, desde las tradiciones culturales a las labores del campo, pasando por la vida cotidiana de las gentes. Su enfoque fue siempre el de un fotógrafo social atento a la realidad humana inmersa en su entorno.

En el fondo de Concurso de la Mediateca hay un total de 5 fotos de este autor, todas forman parte de una serie con el lema: "Samber", presentada en la décima convocatoria del concurso (1965).

Tabla 1. Autores, lemas, año de convocatoria y número de fotografía que se custodian en la Mediateca del MAPA

Fotógrafo	Año	Lema	N.º de fotos de la serie	Total
Adolfo Fernández Casamayor	1948	Caña de azúcar	17	17
Diego González Ragel	1948	Serie equina	15	54
	1949	Serie Caballar	13	
	1949	Del campo	6	
	1949	Cerda	2	
	1949	Ganadería	6	
	1949	Mular	1	
	1949	Vacuno	11	
Antoni Campañá i Bandranas	1948	Ceres y Baco	21	21
Aurelio Grasa Sancho	1951	Ocas	1	4
	1951	Capricho helado	1	
	1951	Siembra	2	
Joan Matamala Codina	1951	Mat	11	112
	1953	Ord	5	
	1953	Sall	16	
	1955	Cartón de la madera	28	
	1955	Joane	14	
	1955	Granja	25	
	1957	Raza	18	
	1959	Queso	34	
	1959	Roll	1	
	1961	Campo	1	
	1961	Cerveza	27	
	1961	Malta	29	

Fotógrafo	Año	Lema	N.º de fotos de la serie	Total
Eudaldo Pedrola Millán	1951	Payeses Tortosinos	9	
	1953	Delta del Ebro	32	
	1955	Dertusa	42	
	1957	Eupemi	24	
	1963	Eupemi	5	
José Veiga Roel	1955	Surcos	30	91
	1957	Anada	34	
	1961	Vid	6	
	1963	Helios	21	
Juan Dolcet Santos	1955	El trigo, ayer y hoy	6	82
	1957	Za	67	
	1963	Especies forestales	9	
Kindel (Joaquín del Palacio)	1957	Alkin	5	5
Leonardo Rodríguez Cantero	1965	Acarapis woodi	16	23
	1965	Bosoriol	7	
Rafael Romero Urbistondo	1955	Zoo	27	60
	1957	Apis	30	
	1961	Suerte	3	
Fernando Gordillo Escudero	1961	Eugenio	2	2
Vicente Nieto Canedo	1959	Cántabra (labranza)	1	4
	1959	Chopos en otoño	1	
	1961	Caramillo	2	
Santiago Bernal Gutiérrez	1965	Samber	5	5

Fotógrafo	Año	Lema	N.º de fotos de la serie	Total
Miguel Ángel López Egea	1948	Xenar	36	574
	1949	Malemc	44	
	1949	Xúquer	9	
	1951	Alga	60	
	1953	Avu	12	
	1953	Betis	26	
	1953	Iris	2	
	1953	Llosa	57	
	1953	Mongo	12	
	1953	Río	7	
	1953	Rota	13	
	1955	Apis	7	
	1955	Cast	16	
	1955	Citrus	15	
	1955	Cucat	9	
	1955	Edi	9	
	1955	Gaba	8	
	1955	Honey	4	
	1955	Lukus	17	
	1955	Nora	3	
	1955	Oli	10	
	1955	Prode	4	
	1955	Sicar	12	
	1955	Simat	10	
	1955	Suber	7	
	1955	Sur	5	
	1955	Suy	7	
	1955	Telata	10	
	1955	Telsa	3	
	1957	Inundación	1	
	1957	Dulcor	21	
	1957	Inu	18	
	1957	Lico	48	
	1957	Mel	12	
	1957	Solanum	6	
	1957	Soriza	8	
Número total fotos en el fondo de Concurso				**942**

Fuente: Elaboración propia.

Bibliografía

Cantero, L. et al. (2006). *La Escuela de Madrid: fotografía, 1950-1975.* Madrid: Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid.

Coleman, C. (2009). *Leonardo Cantero: cercano a la tierra.* Madrid: La Fábrica.

García Bartolomé, J. M. y Coello Marín, P. (2021). "La contribución del Ministerio de Agricultura al género documental fotográfico y cinematográfico agrario" en Almarcha Núñez-Herrador, E. y Villena Espinosa, R. (eds.). *Fotografía y Turismo VIII Encuentro en Castilla-La Mancha clásico.* Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Gómez, P. (2015). *Rafael Sanz Lobato: tampoco es tanto. Madrid: La Fábrica.*

Koetzle, H. (2007). *Diccionario de fotógrafos del siglo veinte. Madrid: Círculo de Bellas Artes.*

López Mondéjar, P. (1966). *Fotografía y sociedad en la España de Franco: las fuentes de la memoria III.* Barcelona: Lunwerg.

(2000). *150 años de fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg.

(2005). *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunwerg.

Rubio, O. M. et al. (2013). *Diccionario de fotógrafos españoles: del siglo XIX al XXI.* Madrid: La Fábrica.

Santoyo Martín, M. (2014). *Ragel.* Madrid: La Fábrica.


Academia de Infantería, gabinete fotográfico 1912
N.º 20. Alumnos de tercer año en el examen de instrucción
10 Cs.
ESPAÑA
CORREOS

MANIOBRAS, ENTRENAMIENTOS Y RECREACIÓN: LAS POSTALES DEL GABINETE FOTOGRÁFICO DE LA ACADEMIA DE INFANTERÍA DE TOLEDO

José Manuel López Torán

Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

La tarjeta postal ha demostrado tener un recorrido histórico estrechamente vinculado al mundo militar. Si bien esa relación se hacía más evidente en los distintos episodios bélicos que se desataban, también ha tenido su considerable ámbito de actuación en momentos de paz. Un claro ejemplo fueron las tarjetas editadas por el gabinete fotográfico de la Academia de Infantería de Toledo, un excelente conjunto de cerca de un millar de ejemplares con el que resulta posible conocer el día a día de la institución.

En este sentido, la presente investigación ha fijado su atención en dicho repertorio y se ha procedido a su estudio a través de los distintos temas que ilustran sus anversos. Así, se ha podido identificar tres grandes conjuntos que aglutinan la práctica totalidad de los ejemplares editados entre 1902 y 1930: las maniobras dentro o fuera de la Academia, los entrenamientos físicos que realizaban y los momentos de ocio de los que disfrutaban. El objetivo que se plantea, por tanto, es el de construir la vida en esta institución, tan presente en la ciudad de Toledo, a través de las imágenes que ilustran los anversos de las citadas postales.

Palabras clave: Tarjeta postal, Academia de infantería, enseñanzas militares, fotografía, Toledo, patrimonio documental.

Abstract

The postcard has proved to have a history closely linked to the military world. Although this connection was most evident in the different war episodes that took place, it also had a considerable impact in times of peace. One example of this is

the cards published by the photographic cabinet of the Toledo Infantry Academy, an excellent collection of nearly a thousand issues which provide an insight into the day-to-day life of the institution.

The present research has focused on this set of documents, studying them through the different themes illustrated on their front sides. Thus, it has been possible to identify three major groups that bring together all the issues published between 1902 and 1930: maneuvers inside or outside the Academy, the physical training they undertook and the moments of leisure they enjoyed. The aim, therefore, is to reconstruct life in this institution, so closed to the city of Toledo, through the images that illustrate the front of the postcards.

Keywords: Postcard, Infantry academy, military education, photography, Toledo, documentary heritage.

Introducción[1]

En 1869 se ponía en circulación la primera tarjeta postal de la historia. Desde ese preciso momento el nuevo formato comenzó a demostrar sus excelentes cualidades en múltiples ámbitos, entre los que se encuentra el mundo bélico. La postal militar se posicionó como un tema altamente cultivado desde los mismos inicios del soporte y, durante los conflictos armados que han ido salpicando nuestra historia reciente, la edición de estos ejemplares eclipsó cualquier otro motivo de ilustración. Además, sus propias características los convirtieron en testigos privilegiados de todo cuanto acontecía tanto en el frente como en la retaguardia (LÓPEZ TORÁN, 2017).

Al margen de estos momentos convulsos, su presencia siempre fue un tema recurrente, como bien demuestran las continuas series editadas por la Academia de Infantería de Toledo. A pesar de que fueron concebidas como un mecanismo con el que mostrar al público el funcionamiento de la institución, gracias a los excelentes ejemplares producidos por su gabinete fotográfico, se puede tener un acercamiento a las múltiples actividades realizadas en sus instalaciones: maniobras, entrenamientos, marchas por las localidades de la provincia o visitas de importantes mandatarios, entre otras.

1 El estudio se enmarca dentro del proyecto regional de investigación “Patrimonio fotográfico de Castilla-La Mancha”, SBPLY/19/180501/000253.

Después del estudio de las series editadas en las tres primeras décadas del siglo XX, ha sido posible establecer diferencias en la selección de las fotografías que ilustraron los anversos y en el modo en que eran representadas las actividades que regían el día a día en la institución. Con esta situación como punto de partida, la presente investigación pretende arrojar luz sobre la evolución que experimentaron los temas elegidos para ilustrar los anversos y exponer, cómo a través de ellos, podemos conocer múltiples aspectos de la evolución de la Academia. Además, otro de los objetivos que persigue la presente investigación es el de demostrar, gracias a la excelente colección que ha sido objeto de estudio, cómo la postal militar no solo tuvo su interés en los periodos en los que se desarrollaban conflictos armados, sino también en momentos de paz. Finalmente, con esta contribución se busca dar visibilidad a una colección de gran relevancia documental que muestra como nadie el día a día de una institución de fuerte presencia en la ciudad de Toledo y en el mapa de los centros de enseñanza militar en España[2].

1. La tarjeta postal y la academia de infantería de toledo

En 1869 entró en circulación la primera tarjeta postal de la historia. Este nuevo medio de comunicación interpersonal nació con la finalidad de abaratar los costes que conllevaba el envío de mensajes a través de formatos ya establecidos como las cartas. Sin embargo, pronto demostró que estaba llamada a estar presente dentro de múltiples ámbitos gracias a las numerosas cualidades que presta. Uno de los mundos con los que rápidamente estableció una fuerte conexión fue el militar, sobre todo durante el desarrollo de los distintos enfrentamientos armados que se fueron sucediendo en la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX.

Tal fue el vínculo fijado que, tan solo un año después de ponerse en marcha, contó con una excelente oportunidad para manifestar los beneficios que podía aportar

2 De las instituciones en las que ha sido posible localizar ejemplares del gabinete fotográfico de la Academia se destacarán el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, centro de investigación de la universidad regional, y el Archivo Municipal de Toledo (Colección Luis Alba). El motivo de señalar estas dos es la oportunidad que ofrecen de ver en línea un amplio número de ejemplares, gracias a la labor de digitalización que emprendieron hace ya varios años. En los siguientes enlaces se puede acceder a dichos fondos: <https://www.flickr.com/photos/ceclm/albums/72157632608729812/> y <https://www.toledo.es/toledo-siempre/coleccion-de-luis-alba/la-academia-de-infanteria/>.

al mundo militar. Ese momento decisivo fue la guerra franco-prusiana, iniciada en el verano de 1870 y llamada a marcar la agenda bélica del último cuarto de siglo en Europa. Varios son los ejemplos que de forma paralela dejan constancia de la introducción de la tarjeta postal dentro del conflicto armado. Además de iniciativas llevadas a cabo a título particular, a principios de junio de ese año el canciller Bismarck firmaba el *Reglamento sobre la introducción de la tarjeta de correspondencia*, un documento que suponía la irrupción del nuevo formato en el curso de las hostilidades. Desde esa ocasión, las continuas mejoras que se fueron aplicando sobre estas pequeñas permitieron optimizar las prestaciones que podía ofrecer para los episodios armados (LÓPEZ TORÁN, 2021: 275).

Uno de los mayores avances que pronto se utilizó en la postal militar fue la ilustración de sus anversos. Este paso tan significativo para la evolución del soporte demostró múltiples ventajas para el mundo bélico, sobre todo por su función como vectores de propaganda en esos escenarios tan convulsos. Así, de manera casi inmediata se puso en práctica en los conflictos librados en los primeros años del siglo XX: la Segunda Guerra Bóer (1899-1902), la guerra rusojaponesa (1904-1905) y, por supuesto, la Primera Guerra Mundial (1914-1918), momento en el que este formato fue utilizado de manera masiva.

No obstante, la postal militar constituyó un fenómeno destacado más allá de los convulsos episodios bélicos que han ido salpicando el último siglo y medio de nuestra historia. Si bien resulta incuestionable que fue durante el desarrollo de las hostilidades cuando la producción de estos ejemplares alcanzó sus picos máximos, lo cierto es que su interés se mantuvo incluso en periodos de paz. Un ejemplo claro de tal situación es el de las excepcionales series de tarjetas editadas por el gabinete fotográfico de la Academia de Infantería de Toledo que en estas páginas se analizan, unos ejemplares que despertaron un gran interés durante el tiempo en que estuvieron editándose. Además, buena parte de las casi tres décadas que cubren dichas series, aproximadamente desde 1902 a 1930, coinciden con un momento en el que la producción postal experimentó un desarrollo sin precedentes que la llevó a vivir su edad dorada.

Las más de mil vistas que las cámaras del gabinete fotográfico de la Academia plasmaron en los anversos de las tarjetas nos transportan de lleno al interior de una institución de gran relevancia dentro de la historia de las enseñanzas militares en nuestro país (ISABEL SÁNCHEZ, 1991). Su consiguiente valor es incuestionable,



1. *Academia de Infantería de Toledo. Biblioteca*. Tarjeta editada en 1916 que muestra una de las estancias del interior del Alcázar. Fuente: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

de ahí que constituyan un tesoro documental, con un discurso propio perfectamente cohesionado, que puede ser abordado desde múltiples aristas (ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR y VILLENA ESPINOSA, 2019).

Desde el punto de vista temático, ha sido posible encuadrar las tarjetas dentro de tres grandes conjuntos: las maniobras realizadas dentro y fuera de las instalaciones de la Academia, los entrenamientos efectuados y los momentos de ocio o recreación de las diferentes promociones de alumnos que pasaron por la institución. Esta compartimentación tripartita, obtenida tras el análisis de las más de mil tarjetas, permite establecer cuáles fueron los tres principales asuntos que organizaron el día a día de los jóvenes cadetes durante sus periodos de formación. Además de adentrarnos en su funcionamiento, gracias a los variados ejemplares podemos aproximarnos a la evolución que experimentaron los estudios castrenses en las primeras décadas del siglo XX en España.

No obstante, es preciso mencionar que se han encontrado durante el trascurso de la investigación dos series que escapan de la distribución recogida anteriormente. Es el caso de las tarjetas que editadas en 1916 y en la década de 1930 (última serie conocida). En ambos casos los anversos de dichos ejemplares no nos muestran las habituales imágenes de los alumnos en sus distintas actividades, sino que constituyen un completo catálogo gráfico que nos guía por el interior del Alcázar, uno de los edificios más emblemáticos de la ciudad y cuyo aspecto actual es muy diferente al haber quedado reducido a escombros durante la guerra civil (Fig. 1).

Por su parte, otro apartado interesante, pero que bien podría ser objeto de una nueva investigación, es el relativo a las casas en las que el gabinete fotográfico se apoyaba para la edición de los ejemplares. Las primeras tarjetas nos conducen a la colección Garcés-Rodríguez y la imprenta de Laurent. En 1906 encontramos la presencia de la Viuda e Hijos de J. Peláez, una casa toledana que figura entre las más destacadas de su tiempo y que estuvo en activo entre 1892 y 1918. Ya en la década siguiente detectamos una nueva firma en las tarjetas, "Gabinete Fotográfico (Carmona)" y, a partir de 1916, se le confió ese cometido a la prestigiosa Hauser y Menet. Salvo alguna excepción, así se mantendría hasta el curso 1925-1926, momento en el que la Heliotipia Artística Española (HAE), casa madrileña dedicada a la producción masiva de postales desde 1918, corrió con el proceso de edición de las nuevas series. Un año después, fue el turno de la Heliotipia de Kalimeyer y Gautier [sic], importante casa fundada en Madrid a principios de siglo por el alemán Otto Kallmeyer y que desarrolló una amplia carrera en el ámbito de la impresión de estas pequeñas cartulinas. De este modo, podemos confirmar cómo los ejemplares que han sido objeto de análisis en esta investigación traspasaron en gran medida los límites geográficos del espacio que muestran y, por el contrario, se inmiscuyeron en los entresijos de la historia de la tarjeta postal en España.

2. Entre maniobras y entrenamientos

El primer conjunto que pasaremos a analizar es el constituido por las tarjetas postales ilustradas con vistas de las numerosas maniobras y entrenamientos que los alumnos realizaban de forma periódica como parte de su instrucción. De manera general, estas operaciones de carácter extensivo se llevaron a cabo en el campamento de los Alijares, terreno que pasaría a ser propiedad de la Academia de Infantería en la última década del siglo XIX. Las actividades se prolongaban durante va-

rias semanas y, en ese tiempo, la vida se trasladaba desde el Alcázar a este campo situado al otro lado del Tajo (ISABEL SÁNCHEZ, 2009). La labor documental de las tarjetas postales a la hora de dar cuenta de todas las actividades que se llevaban a cabo durante estos periodos es extraordinaria, ya que pocos aspectos escaparon de ser capturados por las cámaras fotográficas.

2.1 Los periodos de maniobras

Esas estancias comenzaban, como era de esperar, con el asentamiento de los cadetes y oficiales en el terreno. Por ese motivo, no es de extrañar que entre los recursos que ilustraron los anversos de las tarjetas se encontraran las tiendas de campañas en las que dormirían. Estas vistas constituyeron un elemento presente en todos los cursos y en ellas se entremezclan imágenes de las hileras de tiendas que se instalaban cuando comenzaba un nuevo periodo de maniobras (n.º4 y n.º6 de 1906, n.º9 de 1909, y n.º39 del curso 1912-1913) con instantáneas de los alumnos en pleno proceso de montaje (n.º5 y n.º9 de 1906, n.º22 del curso 1912-1913, o n.º1 de 1920) o decorándolas.

Como no podía ser de otra manera, las técnicas o tácticas en las que eran adiestrados, y los métodos defensivos o de ataque que aprendían, gozaron de un espacio privilegiado en las postales de la Academia. Desde el punto de vista militar, estas son las que resultan de mayor interés por todo lo que de ellas se puede extraer. Así, las ilustraciones nos permiten asistir a entrenamientos de lanzamiento de granadas (n.º14 de 1923), al ensayo de un dispositivo de ataque nocturno (n.º6 y n.º8 de 1920), o al ataque de una posición fuertemente atrincherada[3], entre otros. Dentro de las enseñanzas, también las carreras de obstáculos fueron repetidamente elegidas para ilustrar los anversos de las tarjetas (n.º3 y n.º4 de 1910), así como las prácticas de topografía (n.º15 de 1906, o n.º35 de 1912), de fortificación (n.º3 de 1912, o n.º12 de 1922) o de telegrafía (n.º1 de 1906, n.º25 de 1911, o n.º36 de 1912). En relación con esta última idea, es preciso aludir a la oportunidad que proporcionan las tarjetas de conocer los medios de comunicación que utilizaban durante las maniobras y que, por extensión, eran empleados en el frente de guerra. Así,

3 Este último ejemplo, del año 1920, se puede conocer gracias a cinco impactantes ejemplares que muestran cómo se organizaba el fuego de artillería previo al asalto o cómo recurrían a gases pantallas ante la posición asaltada para reducir la visibilidad al enemigo.



2. *Las migas*. Curioso ejemplar publicado en el curso 1913-1914 en el que se muestra una de las recurrentes escenas de comidas o de preparación, en este caso la elaboración del conocido plato. Fuente: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

merece la pena destacar la presencia de líneas de telefonía (n.º37 de 1912) y el uso de radio de campaña (n.º18 de 1923).

Además, resulta interesante analizar de qué manera el curso de la historia militar española se adentró en las postales y en la vida de los cadetes de la Academia. En las tres décadas que separan los primeros de los últimos ejemplares se aprecian cambios significativos en la evolución de los métodos que les enseñaban, en el tipo de ataques que aprendían a realizar o en el armamento que los acompañaba. Del mismo modo, los acontecimientos que se estaban desarrollando fuera de las instalaciones también se colaron de manera indirecta entre las tarjetas, como las campañas en Marruecos en la década de 1920. Aunque a simple vista pueden pasar desapercibidas, se han encontrado dos alusiones a la situación en el norte de África en tarjetas editadas en el curso 1920-1921. En sus breves descripciones se puede leer "Organización defensiva de posiciones en el supuesto de guerra con Marruecos" y "Avance de una guerrilla en el simulacro de ocupación de posiciones en Marruecos". En ambos casos, es perceptible cómo la agenda bélica del momento tuvo cabida en las enseñanzas que los cadetes recibían al prepararlos para una eventual incursión ante el rumbo que estaban tomando los acontecimientos.

Otras escenas muy curiosas son las que nos trasladan a una serie de momentos propios del día a día, menos llamativos, pero que nos sumergen de lleno en los aspectos más cercanos de la vida de los cadetes durante las maniobras. Es el caso de las vistas de las cocinas y comidas de campaña (n.º6 de 1911 y n.º5 a n.º7 de 1912), del aseo diario a primera hora de la mañana (n.º21 de 1906, o n.º30 de 1912) o de la barbería (n.º43 de 1911). Estas ilustraciones de ambientes más distendidos contrastan con

las descritas anteriormente, más en línea con el discurso característico de las postales militares (Fig. 2). Igualmente, se encuentran presentes en los anversos los esperados domingos, un día en el que los seres queridos de los jóvenes cadetes podían acercarse a los Alijares para disfrutar de una jornada en compañía. Como se puede intuir, el ritmo habitual quedaba alterado y las instalaciones se llenaban de público durante unas horas. Un ejemplo destacado de esta situación se ha podido localizar en la tarjeta n.º56 del curso 1912-1923. Bajo el título "Un domingo en el campamento", la postal muestra un gran tumulto en el que se entremezclan alumnos y sus respectivos familiares.

Aparte de los inevitables datos que estas imágenes proporcionan sobre el desarrollo de las maniobras en el conocido terreno situado a las afueras de Toledo, gracias a los detalles que contienen, es posible extraer un sinfín de información adicional. Un apartado destacado dentro de esos otros testimonios es el armamento que aparece en las imágenes. Sin lugar a duda, la ametralladora es la estrella indiscutible de las tarjetas y su presencia resulta especialmente significativa, bien en escenas de las prácticas que realizaban, o bien en instantáneas que mostraban los cuidados y la limpieza que precisaba (n.º17 de 1920 y n.º22 del curso 1923-1924). Otras armas como las granadas o los morteros completaban el elenco de medios con los que practicaban los cadetes en sus periodos de maniobras. Además de las armas, también los vehículos utilizados conforman un conjunto interesante como, por ejemplo, los tanques, posiblemente los que más atractivos resultaban. En 1922 detectamos tres excelentes tarjetas cuyos anversos centran la atención en un imponente carro de combate, a simple vista un Renault FT-17[4].

2.2 Los jóvenes cadetes en marcha

Por otro lado, también destacadas dentro de este grupo son las largas marchas que los alumnos realizaban por múltiples localidades de la provincia de Toledo o por otros puntos de la geografía española. Gracias a las instantáneas tomadas para ilustrar los anversos de las postales también podemos realizar un entretenido viaje acompañando a los jóvenes cadetes en sus periplos y conocer el estado en el que se encontraban tales villas en el momento en el que se tomaron las fotografías. Sin

4 Estos acorazados franceses fueron los primeros que tuvieron las Fuerzas Armadas españolas. La determinación del modelo se ha establecido atendiendo al aspecto de la torre giratoria cerrada en forma de hongo, así como a los rasgos que presentan sus trenes de rodaje y la viga longitudinal que los atraviesa.

ánimo que conformar un largo listado de todos los municipios localizados durante la investigación, sí se ha considerado oportuno recoger algunos de ellos con el fin de evidenciar la proyección que se le dio a este tipo de imágenes.

Alcázar de San Juan, Almonacid, Aranjuez, Argés, Bargas, Burguillos, Ciudad Real, Cobisa, Consuegra, Fernán Caballero, Guadamur, Madridejos, Malagón, Mora, Ocaña, Orgaz, Tembleque o Yepes son solo algunas de las más de treinta localidades representadas en las tarjetas. Como tónica general, las vistas de los municipios aparecen de manera individual entre las series de postales en varios de los años estudiados. Sin embargo, más significativos son los ejemplares distribuidos en 1910 y 1911, ya que se muestra el periplo completo que realizaron hasta llegar al destino deseado. Así, en 1910 es posible seguir a los alumnos a su paso por Rielves, la Torre de Esteban Hambrán, Valmojado, Navalcarnero, Brunete y Valdemorillo hasta que culminan su viaje en la localidad madrileña de El Escorial (n.º56 a 59). Si bien todas ellas poseen gran interés, estas últimas ofrecen unas vistas singulares al representar a los cadetes llegando al impresionante monasterio del siglo XVI. Por su parte, en 1911 una decena de ejemplares nos permiten acompañar a los estudiantes a lo largo de las provincias de Jaén y Córdoba por localidades como Linares, Andújar, Bailén, Villa del Río, El Carpio, Alcolea o Belmez hasta llegar a la capital cordobesa.

Como se detallaba anteriormente, este tipo de postales poseen un alto valor documental, en la medida en que los espacios en los que eran retratados los alumnos son conjuntos patrimoniales de gran relevancia. Buena parte de ellos presentan un aspecto diferente al que podemos ver en nuestros días, bien por haber experimentado algún tipo de proceso de rehabilitación, o bien por haber sufrido alguna pérdida en los más de cien años trascurridos desde que se tomaron las instantáneas. Significativo es el caso de los castillos de Consuegra (Fig. 3) y Orgaz, sometidos a una profunda restauración, o la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Brunete, cuya torre presenta un estado totalmente cambiado después de que se sustituyera su cúpula por el característico chapitel de pizarra durante la intervención ejecutada en la localidad durante la dictadura.

2.3 El entrenamiento físico de los alumnos

Si bien las maniobras que los alumnos realizaban de manera periódica constituyeron uno de los grupos más destacados de tarjetas editadas en esas tres décadas,

otro gran conjunto lo representan los ejemplares ilustrados con los entrenamientos que realizaban.

Es sin duda significativo comprobar cómo las series que se editaron en los primeros cursos son ocupadas, casi en su totalidad, por los otros motivos que se recogen en estas páginas y, por consiguiente, los anversos que muestran dichos entrenamientos resultan inexistentes. En esos momentos iniciales, las "escenas y trabajos de campamento" cubren cualquier referencia a la práctica de alguna actividad práctica y no fue hasta 1911 cuando se empezaron a hacer frecuentes las fotografías en las que quedaron inmortalizados los ejercicios físicos. Curiosamente, su presencia en los anversos de las nuevas tarjetas producidas a partir de esa fecha coincide con la publicación del *Reglamento provisional de gimnasia para Infantería,* por medio del cual se adoptó el sistema de gimnasia sueca. Esta novedosa técnica se introdujo en España de la mano del entrenamiento físico militar y, como rasgo relevante, permitía el adiestramiento uniformado y simultáneo a un número elevado de reclutas (TORREBADELLA FLIX, 2019: 188).

Conocido como Método Ling, conllevaba la realización de ejercicios dirigidos a la corrección de la postura y con un grado de intensidad moderado. Gracias a las fotografías que ilustran los distintos ejemplares podemos tener acceso a las sesiones de entrenamientos que realizaban los jóvenes cadetes: ejercicios estáticos (n.º9 de 1911), o con espalderas (n.º11 de 1911), entre otros. Dentro de los entrenamientos que se contemplaban en la formación física, también se incluían ejercicios gimnásticos con armas, como muestra un ejemplar editado en 1911 (n.º10).



3. *En el castillo de Consuegra.* El gran interés que presenta este ejemplar de 1906 es el de mostrar el estado dañado en el que se encontraba la fortificación a principios del siglo XX. Fuente: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

Igualmente, resulta reseñable el deseo de mostrar de manera visual los exámenes o pruebas a los que eran sometidos los cadetes. Es el caso de la prueba de instrucción de orden cerrado (n.º17 y n.º18 de 1912), o de orden abierto (n.º19 de 1912). Estas prácticas evaluativas suponían, en ocasiones, el desplazamiento de los alumnos a



4. *Gimnasia sueca*. Este ejemplar del curso 1913-1914 plasma uno de los muchos ejemplos de los ejercicios estáticos que contemplaba este método. Fuente: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

espacios concretos, por lo que, al interés que levantan por el hecho representado, se le suma el poder contemplar dichas localizaciones. Entre esos emplazamientos destacamos los terrenos de la Escuela Central de Gimnasia de Toledo, o el espacio de la actual Academia de Infantería, enfrente del Alcázar en la otra orilla del Tajo.

A la par, esos momentos de entrenamientos también eran cubiertos con una serie de concursos que suponían una continuación de las actividades de adiestramiento y de ejercicio de la forma física. Algunos de los más representados son los torneos de esgrima (1907 y n.º46 de 1912-1913), velocidad, de saltos y resistencia (n.º20 a n.º24 1909), salto de potro, carrera de longitud, lanzamiento de disco, jabalina y de pilum (n40 a n.º45 de 1912-1913) y también detectamos otras escenas curiosas como un partido de futbol (n.º48 de 1912-1913). En todos los casos estas actividades eran planteadas a modo de competición y los ganadores recibían sus correspondientes premios, cuyas entregas también conformaron un recurso repetido en varias series de diferentes años.

En definitiva, gracias al extenso repertorio disponible sobre las maniobras y los entrenamientos físicos que realizaban los alumnos de la Academia de Infantería de Toledo, podemos conocer múltiples datos sobre la instrucción militar y la vida en la institución. En primera instancia, es evidente cómo es posible reconstruir la realización de una de las principales actividades que desarrollaban los cadetes, con la correspondiente división de los tiempos. De manera complementaria, las marchas nos ayudan a confirmar la fuerte proyección que tuvo la Academia, no solo en la provincia, sino en otros tantos territorios de España. Además, a través de ellas podemos obtener un sinfín de detalles como el estado en el que encontraban las localidades visitadas. Por último, es incuestionable la informa-

ción que esas imágenes proporcionan sobre estrategias de combates empleadas, armamento utilizado y otros tantos aspectos como las tecnologías con las que se comunicaban o los entrenamientos físicos que recibieron durante las casi tres décadas que cubre el estudio.



5. *Alumnos de tercer año en el examen de instrucción*. Aunque la intención de esta tarjeta de 1912 es la de mostrar la actividad que se está desarrollando, es inevitable desviar la mirada ante la imponente vista del Alcázar toledano. Fuente: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

3. Tiempo de recreación

Finalmente, un tercer grupo termina por encuadrar el resto de las tarjetas producidas por el gabinete fotográfico. De los tres conjuntos que se han establecido en la presente investigación este es, con diferencia, el más heterogéneo de todos, ya que dentro de esa categorización es posible ubicar una interesante variedad de actividades cuyo hilo conductor es el de romper esa rutina de maniobras y entrenamientos que regía el día a día en la Academia. A grandes rasgos, los ejemplares que se pueden recoger dentro de esta última tipología son aquellos en los que los alumnos eran inmortalizados en escenas más distendidas, los momentos de realización de las orlas de cada promoción y las frecuentes visitas de grandes personalidades que recibían.

3.1 Celebraciones y orlas

Las tarjetas referentes a esos espacios de esparcimiento de los jóvenes estudiantes son las más escasas de todas las recogidas dentro de esta tipología. Sin embargo, nos transportan a unas escenas de enorme interés para terminar de perfilar la vida en la Academia.

Uno de los acontecimientos más señalados del calendario fueron las fiestas de la jura de bandera. Su relevancia dentro de cada curso académico llevó a que los actos organizados fueran representados de manera recurrente varios años. El espacio elegido



6. *Jura de bandera. Misa.* Un claro ejemplo de la capacidad de las postales fotográficas para aproximarnos a este tipo de conjuntos efímeros. Fuente: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

para la ocasión era variable, ya que algunas vistas nos trasladan al patio del Alcázar y otras al campamento de los Alijares. En todos los casos es perceptible la solemnidad y el alborozo de tales eventos, a los que también eran invitados los reyes, ministros y otras personalidades relevantes. Estas vistas también resultan interesantes por representar a los alumnos en otros espacios de la ciudad, como la plaza de toros, y por mostrar los monumentos efímeros que se erigían con motivo de la festividad. Precisamente, su carácter pasajero hace que solo podamos tener constancia de ellos gracias a que fueron captados por los objetivos de las cámaras del gabinete fotográfico (Fig. 6).

También destacada es la presencia de tarjetas ilustradas con la participación de los alumnos con festejos organizados dentro de la propia Academia o en la ciudad. Uno de los ejemplos más llamativos es la fiesta del árbol, de la que tenemos ejemplos en 1911 (n.º14 y 15) y en 1912 (n.º11 a 15). Fue a partir de ese año cuando se comenzó a celebrar esta jornada lúdica y con ella se pretendía mejorar las condiciones del

terreno de los Alijares y dotar a este vasto espacio de arbolado. Por su parte, también ha sido posible localizar tarjetas que muestran a los alumnos en la fiesta grande de Toledo, el Corpus Christi. La relación de la Academia con esta importante celebración es de sobra conocida y, como era presumible, no podía faltar dentro del variado conjunto visual. Por un lado, en las series del curso 1920-1921 encontramos una bonita toma en plano picado que nos permite asistir al desfile del batallón de alumnos en las inmediaciones del Alcázar. Por su parte, en dos ejemplares del curso 1923-1924 (n.º58 y n.º59) se puede visualizar a los alumnos junto a la custodia de Arfe durante la procesión o en las inmediaciones del arco de Palacio en el posterior desfile.

Por otro lado, un momento destacado cada nuevo curso era el día en el que correspondía tomar la fotografía de la orla. Aunque constituyó un tema presente en varios años, su punto álgido en lo que atañe a la representación en las tarjetas lo experimentaron en 1908 y 1909. La producción del primero de los dos años quedó marcada casi por completo por estas imágenes colectivas que muestran, por grupos, a los alumnos que en ese momento se encontraban realizando su formación en la Academia. Por su parte, las series editadas en el segundo de los cursos mencionados también dedica un buen número de tarjetas a dichas orlas. Tiempo después veremos recuperar esta práctica de retratar a las distintas secciones de alumnos, como por ejemplo en el curso 1926-1927. Si bien en los dos primeros casos el espacio elegido fue el patio del Alcázar toledano, en este último periodo las instantáneas se tomaron en el campamento de los Alijares, como bien muestran la veintena de ejemplares que conforman una de las series distribuidas ese año.

3.2 Visitantes ilustres

Finalmente, otro de los momentos más importantes del calendario de la Academia lo conformaban las frecuentes visitas institucionales que recibían. Ese día toda actividad se detenía con el fin de tener a punto todos los preparativos necesarios para recibir al ilustre invitado.

En 1907 el infante don Alfonso, primogénito del monarca, realizó una de las primeras visitas de las que hay registro en las postales editadas por el gabinete fotográfico. También en esa primera etapa, curso 1912-1913, los fotógrafos dejaron constancia del momento en el que pasó por la Academia Théodore Steeg (n.º18 y n.º19), quien fuera ministro del Interior y de Instrucción Pública y Bellas Artes de Francia por aquellos años, la archiduquesa Beatriz de Austria (n.º20) y el príncipe de Sajonia (n.º21).



7. *Visita de los Duques de Parma*. Este ejemplar del curso 1913-1914 recoge una de las múltiples visitas ilustres que recibieron en la Academia aquel año de intensa actividad. Fuente: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

De lejos, el rey Alfonso XIII fue quien visitó la Academia de manera más reiterada. Nada más arrancar el nuevo siglo tenemos certificadas las primeras ocasiones en las que, aprovechando sus visitas a la ciudad, hizo una parada en la institución militar. De ellas, las que consiguieron una mayor atención fueron la de 1909, de la que se han podido localizar hasta cinco ejemplares (n.º1 a n.º5), la de 1911, cuya presencia queda constatada en doce postales (n.º45 a n.º56), y la visita durante el curso 1913-1914, con nueve ejemplares (sin numerar). Debido al elevado número de tarjetas en las que está presente, los espacios en los que aparece retratado son de lo más variados. Las más recurrentes son las que le muestran presidiendo algún acto o ceremonia en el patio del Alcázar o presenciando los entrenamientos y maniobras de los alumnos en el campamento de los Alijares. En relación con esto último, es

llamativo que en algunas de las postales se muestre la tienda de campaña en la que hacía noche el monarca durante su estancia.

Como no podía ser de otra manera en una institución de estas características, las visitas de los distintos ministros de la Guerra y de destacados altos mandos militares gozaron de la oportuna relevancia para ser objeto de representación en varios ejemplares. En 1906 (n.º2) y 1913 tenemos constancia de la visita del general Agustín de Luque y Coca, quien ostentó el cargo en periodos intermitentes entre esos años[5]. En 1910 fue el turno del teniente general Ángel Aznar y Butigieg (n.º28), inmortalizado presenciando el desfile del regimiento a lomos de un caballo, y en 1923 (n.º3) ha sido posible localizar a Niceto Alcalá Zamora, quien por aquel entonces era titular del citado ministerio. Junto a ellos, también pasaron por las instalaciones ilustres militares como el general Luis Aizpuru y Mondéjar (n.º8 a n.º10 de 1923) o el capital general Valeriano Weyler y Nicoláu (n.º1 de 1924), ambos jefes del Estado Mayor Central del Ejército en las fechas indicadas.

Sin duda, el curso 1913-1914 fue especialmente fructífero en lo relativo a las visitas ilustres que la Academia recibió. Por ello, un buen número de las tarjetas editadas en esa promoción fueron ilustradas con fotografías de los días en los que los duques de Parma (Fig. 7), S.M. la reina Victoria Eugenia de Battenberg, las infantas Isabel y Pilar, S.M. Alfonso XIII o Raymond Poincaré, quien fuera la estrella indiscutible ese año, pasearon por el Alcázar o el campamento de los Alijares. De la visita que este último realizó a Toledo en octubre de 1913 se han conseguido localizar hasta cinco tarjetas, un número moderado si tenemos en cuenta la repercusión que tuvo en toda la ciudad el hecho de que el presidente de la República Francesa pasara por sus calles.

En los años posteriores, detectamos una ausencia notable de este tipo de eventos en las tarjetas postales y no sería hasta el curso 1920-1921 cuando se acusa una recuperación de los ejemplares que recogen en sus anversos alguna visita destacada a la Academia. En ese año sería la infanta Isabel quien volvería a recorrer las instalaciones del Alcázar y en 1922 lo haría el sah de Persia, sin duda una de las visitas internacionales de mayor proyección que recibió la conocida institución.

5 En 1906 se ha podido localizar una visita, durante el primer periodo en el que ocupó el cargo de ministro de la Guerra. Por su parte, las dos tarjetas que se han podido localizar de 1913 debieron editarse, casi con total seguridad, antes de finales del mes de octubre de ese año, cuando Luque ostentaba todavía el cargo en el ministerio y antes de que fuera nombrado director general de la Guardia Civil.

Por su parte, otro momento que resultaría extraordinario para la proyección institucional de la Academia sería el curso 1923-1924, en este caso con un claro componente internacional. En primer lugar, tres ejemplares dan cuenta de la visita del jefe del Estado Mayor del Ejército Imperial Japonés, Kawai Misao, siendo la que muestra el paseo por la galería de las almenas la más interesante por la singularidad del espacio en el que se ha tomado la imagen (n.º55 a n.º57). Otra visita internacional de gran relevancia fue la del príncipe consorte de los Países Bajos, Enrique de Mecklemburgo-Schwerin, tal y como se puede leer en un ejemplar localizado en el que se acompaña esta breve descripción "La llegada de S.M. el Rey de Holanda a la Academia" (n.º7 y n.º8). Al margen de estos ejemplos, sin duda la que mayor interés acaparó fue la de SS.MM. los reyes de Italia. El despliegue organizado con motivo de la llegada a España de los monarcas sedujo por completo al gabinete fotográfico de la Academia, ya que retrataron el evento a lo largo de catorce tarjetas postales (n.º41 a n.º54). Además, este caso fue un tanto singular, ya que el recorrido visual no solo cubre la estancia en Toledo, sino que comienza en Madrid con el recibimiento a los reyes por parte de las tropas. Los alumnos formados junto al monumento del 31 de mayo[6], frente al Palacio de Abrantes[7], antigua sede de la embajada de Italia, en el palacio de Oriente o esperando la llegada en la estación de ferrocarril son algunas de las vistas más interesantes que preceden a esas otras que se localizan ya entre las dependencias del Alcázar toledano.

Finalmente, en febrero de 1926 tenemos probada la visita del mariscal Pétain gracias a un ejemplar en el que aparece recibiendo una condecoración de manos del monarca Alfonso XIII y junto a quien a todas luces parece Miguel Primo de Rivera[8].

6 El valor añadido que posee este ejemplar es el de mostrar el aspecto que tenía el primer monumento levantado para conmemorar a las víctimas del atentado regio del 31 de mayo de 1906. Inaugurado en 1908, fue desmantelado tiempo después y no sería hasta 1963 cuando se colocaría el monumento actual. En este sentido, gracias a la postal podemos recuperar el conjunto escultórico hoy día desaparecido.

7 El Palacio de Abrantes, situado en el número 86 de la Calle Mayor, fue sede de la embajada hasta finales de la década de 1930, cuando fue trasladada a su ubicación actual, el Palacio de Amboage, ubicado en el número 98 de calle de Lagasca.

8 Fueron frecuentes las visitas de Miguel Primo de Rivera a la institución toledana. Quien fuera alumno de la Academia en el último tercio del siglo XIX aprovechó cualquier oportunidad para pasar por el Alcázar desde 1923 (n.º4, n.º6, n.º9 y n.º10).

Como se ha podido observar, en esta tercera tipología se ha buscado aglutinar todos aquellos acontecimientos que alteraban por unos días el ritmo cotidiano de la vida en la Academia de Infantería. Ya fuese a causa de la organización de las fotografías de las distintas promociones que pasaban por la institución o por las visitas de monarcas, presidentes y todo tipo de ilustres invitados que hacían parada en el Alcázar de Toledo, todo se detenía por unos instantes.

Conclusiones

A la vista de los datos proporcionados, resulta evidente el gran tesoro documental que constituye la colección de tarjetas postales del gabinete fotográfico de la Academia de Infantería de Toledo. Aunque en su momento fueron concebidas para difundir entre la sociedad las actividades que en sus instalaciones se realizaban, es innegable que hoy día se han convertido en documentos excepcionales que nos arrojan infinidad de datos interesantes sobre una institución tan relevante.

Si bien su estudio puede ser abordado desde múltiples enfoques, para esta primera investigación se ha optado por atender a un criterio temático, con el fin de constatar de qué manera por medio de los ejemplares es posible recrear el día a día de la Academia. En un intento por sistematizar los más de mil ejemplares que entre 1902 y 1930 se editaron, se han establecido tres grandes tipologías que permiten encuadrar la casi totalidad de las tarjetas disponibles.

Como se ha constatado tras la consulta de las series producidas en cada año, el mayor conjunto lo conforman las tarjetas ilustradas con escenas de las frecuentes maniobras que realizaban los alumnos. En este caso, además de conocer cómo se llevaban a cabo dentro y fuera de los terrenos de la Academia, también nos permiten acceder a una serie de aspectos de suma relevancia que bien se pueden extrapolar a la evolución de la historia militar española de las primeras décadas del siglo XX. En varios ejemplares se han localizado elementos relativos a las armas que en esos momentos concretos eran introducidas en los campos de batalla, el aspecto de los vehículos de combate de los que disponían y una larga lista de aparatos empleados en las prolongadas estancias a la intemperie.

El otro apartado que se ha constatado tras la consulta de los ejemplares ha sido el referente a los entrenamientos que recibían. La puesta en forma constituía una actividad relevante dentro del día a día de los alumnos, como bien certifica su fuerte presencia en los anversos. Los ejercicios físicos con armas, la gimnasia sueca y las

competiciones de saltos, velocidad, esgrima, lanzamiento de peso o, incluso fútbol, conformaron una más que evidente ocupación en las jornadas de los jóvenes cadetes.

Finalmente, ha sido posible identificar durante el periodo de investigación todo un conglomerado de ejemplares cuyo elemento común es el de representar actividades que permitían romper la cotidianeidad dentro de la vida en la Academia. Como se ha podido demostrar, las fotografías de las orlas suponen un elemento reproducido de manera frecuente en buena parte de los años estudiados. Con ellas quedaban retratados los estudiantes que cada promoción pasaban por sus instalaciones y, al igual que todas las demás, nos permiten conocer a los protagonistas de la vida en el Alcázar de Toledo. Por su parte, los ejemplares ilustrados con imágenes de las visitas que mandatarios, monarcas o personajes ilustres de todo tipo realizaban con relativa frecuencia nos trasladan a un escenario diferente que, sin duda, da cuenta de la importante proyección que tuvo la institución. Poincaré, Pétain, Alfonso XIII o el sah de Persia son solo algunos de los nombres de una larga lista de referentes de la época que hicieron parada en la Academia y consiguieron alterar el ritmo del día a día de sus alumnos.

Del mismo modo, ha quedado conseguido el objetivo de demostrar cómo dentro de la historia de la tarjeta postal militar no sólo los conflictos armados fueron los momentos en los que hubo una producción destacada. Como evidencian las ricas series consultadas, el mundo castrense estuvo estrechamente vinculado a la edición de nuevos modelos en unas décadas de relativa paz en España. Un millar de ejemplares que nos transportan al día a día de una institución tan arraigada a la historia de Toledo y tan apreciada en la ciudad como es su Academia de Infantería.

Bibliografía

Almarcha Núñez-Herrador, M. E. y Villena Espinosa, R. (2019). "Las tarjetas postales como registro de la memoria histórica" en *Revista La Tadeo De Arte*, núm. 5, pp. 178-203.

Isabel Sánchez, J. L. (1991). *La Academia de Infantería de Toledo.* Toledo: Academia de Infantería.

— (2009). "El campamento de Los Alijares de la Academia de Infantería" en Gonzálvez, R. (dir.). *Lo uno y lo múltiple homenaje a Félix del Valle y Díaz*. Toledo: Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, pp. 601-618.

López Torán, J. M. (2017). "La tarjeta postal como documento histórico: una aproximación visual a la Primera Guerra Mundial" en *Vínculos de Historia*, núm. 6, pp. 286-306.

— (2021). "La evolución de la tarjeta postal y las guerras contemporáneas: dos caminos encontrados (1869-1945)" en *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, pp. 271-297.

Torrebadella Flix, X. (2019). "La Escuela Central de Gimnasia del Ejército de Infantería en Toledo (1919-1930). Textos y contextos en la configuración de la educación física y el deporte militar en España" en *Revista Universitaria de Historia Militar*, núm. 8 (16), pp. 182-206.



LA GESTIÓN PATRIMONIAL DE COLECCIONES FOTOGRÁFICAS PRIVADAS DESDE LA UNIVERSIDAD

Juan Carlos Lozano López

Universidad de Zaragoza
Instituto Universitario de Investigación en Patrimonio y Humanidades (IPH)

Resumen

La comunicación que proponemos plantea, a través de dos ejemplos concretos, un modelo de gestión patrimonial integral de fondos fotográficos de propiedad privada desde el ámbito universitario, entendiendo como gestión integral tanto las acciones de catalogación, documentación e investigación, conservación y restauración, y de comunicación, difusión y puesta en valor, como las actuaciones administrativas y de salvaguarda de derechos que son preceptivas cuando se trabaja desde instituciones públicas con archivos particulares. Los casos de estudio son: el Archivo Luis Gandú Mercadal y el Archivo de los hermanos Villuendas Torres.

Palabras clave: gestión patrimonial, colecciones fotográficas privadas, universidad, Luis Gandú Mercadal, Enrique Villuendas Torres, Hilarión Villuendas Torres.

Abstract

The communication we propose proposes, through two specific examples, a model of integrated heritage management of privately-owned photographic collections from the university sphere, understanding as integral management both the actions of cataloguing, documentation and research, conservation and restoration, and of communication, dissemination and enhancement, as well as the administrative and rights safeguarding actions that are mandatory when public institutions work with private archives. The case studies are: the Luis Gandú Mercadal Archive and the Villuendas Torres Brothers Archive.

Keywords: heritage management, private photographic collections, university, Luis Gandú Mercadal, Enrique Villuendas Torres, Hilarión Villuendas Torres.

Introducción

La comunicación que presentamos plantea, a través de dos ejemplos concretos, cómo puede llevarse a cabo una gestión patrimonial integral de fondos fotográficos de propiedad privada desde el ámbito universitario.

Cuando hablamos de una gestión patrimonial integral nos referimos a acciones de catalogación, documentación e investigación, conservación y restauración (incluyendo aquí la preservación digital), y comunicación, difusión y puesta en valor, pero también a las actuaciones administrativas y de salvaguarda de derechos que son preceptivas cuando se trabaja desde instituciones públicas con archivos particulares.

Los casos de estudio son: el archivo Luis Gandú Mercadal y el archivo de los hermanos Villuendas Torres. En ambos se desarrolló una metodología muy similar, susceptible de ser replicable —y perfeccionable— en casos similares, aunque la casuística siempre obligue a ser flexibles en su aplicación.

1. El archivo Luis Gandú Mercadal

En el año 2009 tuvimos conocimiento de la existencia de un fondo fotográfico inédito de propiedad privada conservado en la trastienda de un comercio zaragozano. En una primera aproximación, pudimos percatarnos de su relevancia tanto desde el punto de vista cuantitativo (1720 registros)[1] como por la cronología (circunscrita fundamentalmente al decenio 1910-1920) y la diversidad de asuntos representados, pero sobre todo por tratarse de fotografías realizadas por un único autor y por haberse conservado siempre en poder de su familia, aunque resulte complicado determinar las pérdidas habidas en el fondo original. El autor de esas fotografías es Luis Gandú Mercadal, un nombre en ese momento totalmente desconocido para nosotros y absolutamente inédito en la historiografía de la fotografía aragonesa y española, a pesar de que, como luego supimos, algunas de sus fotografías, en forma de fotograbados, sirvieron de ilustración de noticias en un periódico local.

1 1616 eran negativos en placa de vidrio ortocromática, y 102 acetatos. El formato más abundante es el 9 x 12 cm (1391 registros), algunas decenas de cristales de 13x18 cm y una pequeña cantidad de negativos de diversos formatos y tamaños inferiores que incluye algunos pares estereoscópicos en negativo y positivo. El fondo se completa con media docena de positivos sobre papel de pequeño formato, un ferrotipo de un sexto de placa y un autocromo de 13 x 18 cm.

Todas estas circunstancias motivaron el interés de la Universidad de Zaragoza, a través de su Vicerrectorado de Proyección Cultural y Social, por dar a conocer las fotografías y a su autor, un objetivo que inevitablemente pasaba por un trabajo previo de gestión patrimonial orientado a su conocimiento y preservación.

El primer paso fue acordar con la propietaria del fondo, Dña. Mª. del Carmen Gandú, nieta del fotógrafo, los pasos a dar para conseguir el objetivo apuntado y, en primer término, el depósito temporal de las fotografías en un espacio universitario donde poder trabajar. Realizado el trámite administrativo del depósito, todas las fotografías y otros materiales relacionados (*v.gr. algunas cajas originales de negativos)*[2]*,* fueron trasladados al Secretariado de Cultura de la Universidad de Zaragoza, ubicado en el edificio Paraninfo, en cuyos espacios se desarrollaron todas las tareas posteriores.

La primera de esas tareas fue la limpieza de los negativos, que fue supervisada por Ángel Carrera Conde, especialista en procesos y técnicas de fotografía antigua. El estado general del fondo era aceptable/bueno, pues había estado almacenado en cajas de cartón originales y en un mueble/archivador de metal en condiciones de humedad y temperatura estables. Los deterioros eran los habituales, afectando a soportes y emulsiones, tal vez acentuados por el método de trabajo y la manipulación de los negativos propios de la fotografía de reportaje: erosiones, abrasiones, roturas, desprendimientos de emulsión en los bordes, alteraciones dimensionales en los acetatos, marcas de dedos y suciedad. Las emulsiones presentaban casos de oxirreducción, sulfuración y pérdidas de densidad, y no se apreciaron deterioros biológicos importantes. Medio centenar de registros presentaban roturas o deterioros graves o muy graves (CARRERA CONDE, 2010: 28-29). La intervención consistió en la limpieza superficial de las placas, utilizando peras de aire y brochas, y solo en algunos casos se usó limpieza mecánica del anverso con hisopos humedecidos en una disolución de agua destilada y alcohol etílico al 70%.

Una vez limpiados y antes de su ensobrado, los negativos fueron digitalizados con un escáner doméstico plano Epson Perfection V700 Photo[3] a una resolución que permi-

2 No quedan cámaras ni restos de utillaje fotográfico.

3 Este escáner, en sus especificaciones técnicas, ofrece una resolución óptica máxima de 6400 x 9600 dpi y una profundidad de color de 48 bit.



1. Cajas de negativos originales y material de conservación empleado para el Archivo Luis Gandú

tiera trabajar con la imagen digital, preservando de esta forma el material original. Los negativos se colocaron en sobres de cuatro solapas de papel libre de ácido y ph neutro, y estos en cajas de cartón de conservación con idénticas características (Fig. 1).

En paralelo se comenzó a trabajar en la catalogación y documentación del fondo, con la identificación sistemática de las tomas, y en la investigación sobre su autor, un aspecto en el que los datos aportados por la familia, aunque escasos, resultaron fundamentales para poder reconstruir una biografía personal y artística de Luis Gandú. Este fotógrafo (Zaragoza, 1888-1968) trabajó en la segunda década del siglo XX como reportero gráfico del periódico *La Crónica,* y captó con su cámara los acontecimientos y el ambiente de la época que le tocó vivir, si bien su actividad parece moverse en un espacio indefinido, a medio camino entre los ámbitos profesional y aficionado. Su manera de afrontar la fotografía le convierte, junto con Aurelio Grasa, en uno de los primeros reporteros de prensa aragoneses en sentido moderno, tanto por el modo directo y arriesgado de afrontar las tomas como por los temas elegidos, entre los que abundan las referencias a adelantos tecnológicos, la locomoción y el mundo de la industria, sin que falten argumentos que van de la tauromaquia y el tipismo a la foto familiar.

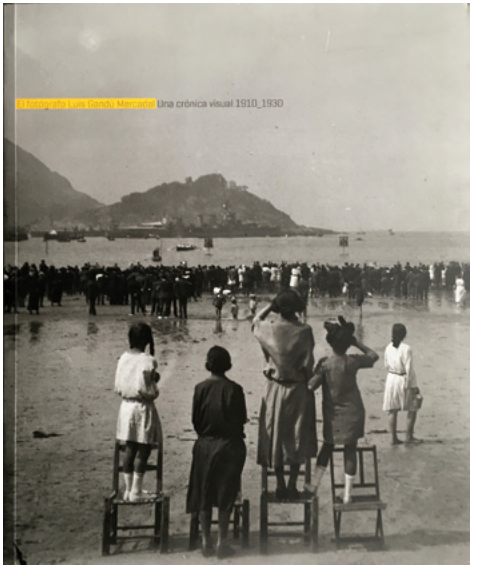
Finalmente, cuando las tareas anteriores estaban ya muy avanzadas, se comenzó la preparación de una exposición temporal y la edición de su correspondiente catálogo (CARRERA CONDE y LOZANO LÓPEZ, 2010) para el que tuvimos la suerte de contar con las colaboraciones del historiador Carlos Forcadell y de los especialistas en fotografía Alfredo Romero, Antonio Uriel y el estadounidense Lee Fontanella (Fig. 2). La muestra, bajo el comisariado y dirección científica de Ángel Carrera Conde y Juan Carlos Lozano López, se tituló *El fotógrafo Luis Gandú Mercadal. Una crónica visual 1910-1930* y pudo verse en las salas Goya y Saura del edificio Paraninfo entre el 14 de abril y el 18 de julio de 2010.

Para la exposición se tuvo que realizar una apurada selección, y finalmente se positivaron unas ciento ochenta fotografías obtenidas mediante inyección de tinta sobre papel baritado a partir de la digitalización profesional de los negativos origi-

nales[4], aunque se preparó también un audiovisual con una selección más amplia. En la muestra se incorporaron reproducciones de páginas del periódico *La Crónica* donde aparecían fotograbados obtenidos a partir de las tomas de Gandú, así como códigos QR que permitían escuchar *podcasts* con locuciones extraídas de periódicos alusivas a las imágenes y fragmentos literarios de contexto. También se ofrecieron visitas guiadas, se organizó un concurso de reportajes periodísticos orientado a escolares de 9 a 16 años que titulamos "Cámara en mano" y se generó un proyecto I+D+I de Cooperación entre departamentos universitarios y departamentos de centros de enseñanza secundaria sobre investigación e innovación en la didáctica de las exposiciones temporales.

En total, un año y medio de trabajo y una inversión aproximada de unos cincuenta mil euros, asumida a partes iguales por la Universidad de Zaragoza y la entidad financiera Ibercaja.

Asegurada la preservación del archivo y la divulgación y puesta en valor de las fotografías y de su autor, la Universidad de Zaragoza levantó el depósito temporal y asesoró a su propietaria sobre posibles salidas para el archivo, que finalmente fue adquirido en 2014 por la Diputación Provincial de Zaragoza, donde ahora puede ser consultado. La Universidad de Zaragoza dispone de la copia digital del archivo, una parte del cual es accesible a través de su página web, así como de las copias positivas que se hicieron para la exposición, que han pasado a engrosar su patrimonio histórico-artístico. Y, en todo este proceso, ha derivado sistemáticamente a la propiedad del fondo todas las solicitudes recibidas para la reproducción de las fotografías.



2. Catálogo de la exposición *El fotógrafo Luis Gandú Mercadal. Una crónica visual 1910-1930*

2. El archivo de los Hermanos Villuendas Torres

Se trataba de un fondo mucho más limitado, compuesto por ochenta y siete negativos en placa seca de vidrio con emulsión de gelatino-bromuro de 18 x 24

4 Los responsables de la digitalización y el positivado fueron los fotógrafos Gonzalo Bullón y Andrés Ferrer, respectivamente.

cm obtenidos en los años finales del siglo XIX por dos fotógrafos igualmente desconocidos e ignorados: los hermanos Hilarión y Enrique Villuendas Torres, ambos vinculados por formación y profesión con la Universidad de Zaragoza. El hallazgo de este fondo en una colección privada fue, como en el caso anterior, fruto del azar, y el proceso de trabajo muy similar.

Los negativos se encontraban en una nave junto con muchos otros objetos de naturaleza muy diversa, envueltos en papeles de periódico y, en algunos casos, en cajas de cartón de negativos muy acidificadas. Cinco de ellos tenían el vidrio agrietado, pero sin llegar a romperse. Ocho estaban rotos en dos o más pedazos, pero sólo a uno le faltaba un fragmento. Tres presentaban la emulsión despegada del vidrio en algunas partes, aunque son perfectamente legibles, igual que sucede con los rotos y agrietados. Tres de ellos presentaban cartones o papeles adheridos. Algunos bordes estaban mellados o faltaban pequeños trozos. No se detectó presencia de hongos.

Antes de ser digitalizadas, todas las placas se limpiaron con pera de aire y posteriormente mecánicamente con hisopos humedecidos en una disolución de agua destilada y alcohol etílico al 70% insistiendo sobre todo en el anverso, que presentaba más suciedad. Los cartones y papeles adheridos se eliminaron mecánicamente y en húmedo, ya que estaban tan deteriorados que se deshacían. Las etiquetas que en algunos registros identifican el asunto fotografiado se consideraron parte de la obra y se conservaron. Después se colocaron en sobres de cuatro solapas de papel libre de ácido y ph neutro, y estos en cajas de cartón de conservación[5].

Del conjunto destacan cincuenta y tres tomas obtenidas en la última fase de las obras del edificio destinado a albergar las nuevas facultades de Medicina y Ciencias de la Universidad de Zaragoza (actual edificio Paraninfo), obra del arquitecto municipal Ricardo Magdalena y Tabuenca (Zaragoza, 1849-1910), cuya primera piedra se colocó el 21 de marzo de 1887 y cuya inauguración se produjo el 18 de octubre de 1893. Una selección de este magnífico y cuidado reportaje arquitectónico de los hermanos Villuendas —*rara avis* en la fotografía local— sirvió además para confeccionar sendos álbumes fotográficos conmemorativos y con finalidad protocolaria dedicados a la reina regente María Cristina (Madrid, Real Biblioteca, FOT/211), a la infanta Isabel de Borbón (Zaragoza, Delegación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón), al

5 Datos obtenidos del informe de restauración realizado por Elena Naval Castro el 4 de julio de 2018.

presidente Práxedes Mateo Sagasta (Madrid, Biblioteca Nacional, Sala Goya, 17/118) y al ministro de Fomento Segismundo Moret (ídem, 17/117). El ejemplar zaragozano, con encuadernación rígida en piel marrón con tachones y herrajes de cierre y un escudo de la Universidad gofrado y policromado en el centro, contiene la reproducción fotográfica de un plano del conjunto con sus estancias identificadas y veinticuatro positivos en papel a la albúmina virados a sepia con diferentes vistas del edificio identificadas mediante títulos impresos sobre el papel manila blanco que las protege; los positivos están pegados sobre el anverso de láminas de cartulina blanca con cantos dorados y un fondo impreso de color crema que sirve de enmarcación para las imágenes. Todas las fotografías van firmadas con sello tintado y por duplicado; "Gabinete Fotº. de Medicina y Ciencias" (áng. inf. izdo.) y "H. y E. Villuendas" (áng. inf. dcho.).

La inauguración en 1893 de todo este conjunto, que en principio comprendía tres edificios, fue un acontecimiento muy relevante para la propia institución pero también para Zaragoza, y su construcción se convirtió en un hito ciudadano que enorgulleció a sus habitantes, pues constituía un soplo de modernidad y progreso, unidos aquí de forma indisoluble a la "instrucción pública" y al conocimiento. Una modernidad y un progreso que en esos mismos años finiseculares también estaba afectando tanto a la propia práctica fotográfica, con la revolución que supuso la aparición de las nuevas placas secas con emulsión de gelatino-bromuro (que en Zaragoza comenzaron a utilizarse en torno a 1880-1890), como a la reproducción de imágenes, con la generalización de procedimientos fotomecánicos (como los fotograbados directos y de línea fabricados por el barcelonés Lucas Escolá Arimany en la década de 1880, pero también fototipias, heliografías, autotipias…), también llamados "grabados mecánicos", que vinieron a sustituir a los grabados manuales "a la testa" (o a contrafibra) trabajados con buril sobre soportes de madera. Y como testimonio de estos avances, en el reflejo gráfico que la construcción del edificio universitario tuvo en publicaciones periódicas, encontramos tanto grabados xilográficos (algunos obtenidos a partir de fotografías) como fotograbados a partir de dibujos sacados igualmente de fotografías, algunas de ellas pertenecientes al reportaje de los hermanos Villuendas.

La investigación que llevamos a cabo, centrada en los archivos universitarios, también nos permitió conocer interesantes datos biográficos sobre Hilarión y Enrique Villuendas, nacidos en Zaragoza en 1854 y 1860 respectivamente, si bien sería necesario continuar las pesquisas para conocer exactamente qué alcance pudo tener ese "Gabinete Fotográfico de Medicina y Ciencias", y qué papel pudieron



3. Vista general de la exposición *El Paraninfo de Zaragoza. 125 años. Las fotografías de los hermanos Villuendas Torres*

desempeñar estos dos hermanos en ese campo tan desconocido todavía como es la fotografía científica.

Toda esta coyuntura favorable (en el año 2018 se cumplía el 125 aniversario de la inauguración de este conjunto arquitectónico) impulsó la preparación de una exposición temporal, El Paraninfo de Zaragoza. 125 años. Las fotografías de los hermanos Villuendas Torres, que pudo verse en la sala África Ibarra del edificio Paraninfo entre el 18 de octubre de 2018 y el 2 de febrero de 2019, y su correspondiente catálogo (LOZANO LÓPEZ, 2010) (Figs. 3 y 4).

Para esta exposición se positivaron treinta y tres negativos mediante impresión Inkjet sobre papel Rag Museum de 310 gr a partir de la digitalización profesional de las placas originales[6], y el resto de los registros del fondo se mostraron en un audiovisual. Se ofrecieron visitas guiadas, se diseñó para los visitantes un juego de identificación de los puntos de vista elegidos para las tomas y se organizó un ciclo de conferencias en colaboración con el Colegio de Arquitectos de Aragón. Y todo permitió además conocer a los nietos de Enrique Villuendas, quienes ignoraban la existencia del fondo pero conservaban una cámara de fuelle de su abuelo que pudo incorporarse a la exposición.

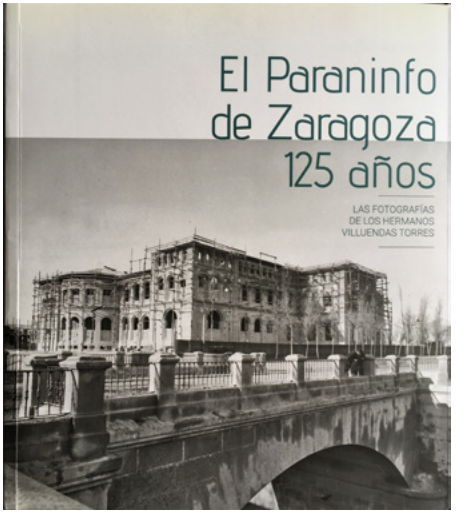
Asegurada, como en el caso anterior, la preservación del archivo y la divulgación y puesta en valor de las fotografías y de sus autores, la Universidad de Zaragoza levantó el depósito temporal del fondo y asesoró a su propietario, D. Carlos Marquina Arrieta, quien hasta donde sabemos todavía lo conserva. Y como sucedió con el archivo Gandú, la Universidad de Zaragoza dispone de la copia digital del archivo, una parte del cual es accesible a través de su página web, así como de las copias positivas que se hicieron para la exposición, que han pasado a engrosar su patrimonio histórico-artístico. Y, en todo este proceso, ha derivado sistemáticamente a la propiedad del fondo todas las solicitudes recibidas para la reproducción de las fotografías.

6 El responsable de la digitalización y el positivado fue el fotógrafo Gonzalo Bullón.

Conclusión

Los ejemplos expuestos ofrecen una metodología testada de gestión patrimonial de colecciones privadas desde una universidad pública, ofreciendo a sus propietarios, pero también a toda la sociedad, el beneficio que supone la conservación y preservación de los materiales, el avance riguroso en su conocimiento a través de la catalogación, documentación e investigación sobre dichos materiales y sobre los fotógrafos, y finalmente la divulgación, comunicación y puesta en valor de todo ello. Un impacto social que se acrecienta en el caso del archivo Gandú al haber podido recalar íntegro en una institución pública.

La Universidad de Zaragoza, por su parte, además de cumplir con su deber de servicio público, posee la copia digital de los dos archivos, que pone al servicio de los interesados, y ha incorporado a sus colecciones histórico-artísticas las copias positivas realizadas con motivo de las exposiciones citadas. Y cabe esperar que siga desarrollando esta necesaria tarea, a partir de ahora a través del recién creado Instituto Universitario de Investigación en Patrimonio y Humanidades (IPH) y en colaboración con otras instituciones, al carecer Aragón de un centro especializado que pueda asumir con garantías esta función.



4. Catálogo de la exposición *El Paraninfo de Zaragoza. 125 años. Las fotografías de los hermanos Villuendas Torres*

Bibliografía

Carrera Conde, Á. (2010). "La colección Gandú Mercadal –en los umbrales de la prensa gráfica–", en Carrera Conde, Á. y Lozano López, J. C. (dir. cient.). *El fotógrafo Luis Gandú Mercadal. Una crónica visual 1910-1930.* Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 26-34.

Carrera Conde, Á. y Lozano López, J. C. (2010). *El fotógrafo Luis Gandú Mercadal. Una crónica visual 1910-1930.* Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Lozano López, J. C. (dir.) (2018). *El Paraninfo de Zaragoza. 125 años. Las fotografías de los hermanos Villuendas Torres.* Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza y Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

EL ORIENTALISMO EN LA FOTOGRAFÍA DEL SIGLO XIX. LA EXPERIENCIA DEL VIAJE A ORIENTE

AUTOR:
PABLO MARTÍNEZ MUÑIZ

DIRECTORES:
LUIS CASTELO SARDINA
JOSEP BENLLOCH SERRANO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

INVESTIGAR LA FOTOGRAFÍA ORIENTALISTA DEL SIGLO XIX A TRAVÉS DE COLECCIONES DIGITALIZADAS Y DISPONIBLES EN LÍNEA

Pablo Martínez Muñiz

Universidad Francisco de Vitoria

Resumen

La presente comunicación indaga en la posibilidad de realizar investigaciones sobre la historia de la fotografía, en mi caso centrada en la fotografía orientalista del siglo XIX en Oriente Próximo y Andalucía, siguiendo una metodología de investigación que privilegia el acceso a fotografías del siglo XIX digitalizadas en instituciones públicas y privadas y disponibles en línea. Dicha metodología fue aplicada en mi tesis doctoral titulada *El orientalismo en la fotografía del siglo XIX. La experiencia del viaje a Oriente*, defendida en la Universidad Complutense de Madrid en diciembre de 2020.

El resultado fue muy positivo y me llevó a reflexionar sobre la importancia de que instituciones públicas y privadas digitalicen sus contenidos y los pongan gratuitamente a disposición del público para posibilitar un acceso democrático y libre en beneficio de la investigación y el conocimiento.

Palabras clave: fotografía del siglo XIX, Oriente, orientalismo, Oriente Próximo, Andalucía, archivo, digitalización, colecciones.

Abstract

This communication investigates the possibility of conducting research on the history of photography, in my case focused on 19th century orientalist photography in the Middle East and Andalusia, following a research methodology that privileges access to 19th century photographs digitized in public and private institutions and available online. This methodology was applied in my doctoral thesis entitled *Orientalism in 19th century photography. The experience of the travel to the East*, defended at the Complutense University of Madrid in December 2020.



1. Pablo Martínez Muñiz. *El orientalismo en la fotografía del siglo XIX. La experiencia del viaje a Oriente.* Tesis doctoral, UCM

The result was very positive and led me to reflect on the importance of public and private institutions digitizing their content and making it freely available to the public to enable democratic and free access for the benefit of research and knowledge.

Keywords: 19th century photography, Orient, Orientalism, Middle East, Andalusia, archival, digitization, collections.

Introducción

La presente aportación indaga en la posibilidad de realizar investigaciones sobre la historia de la fotografía, en mi caso centrada en la fotografía orientalista del siglo XIX en Oriente Próximo y Andalucía, siguiendo una metodología de investigación que privilegia el acceso a las fuentes primarias digitalizadas en instituciones públicas y privadas y disponibles en línea, principalmente fotografías del siglo XIX, pero también otro tipo de documentos históricos. En diciembre de 2020 defendí en la Universidad Complutense de Madrid mi tesis doctoral titulada *El orientalismo en la fotografía del siglo XIX. La experiencia del viaje a Oriente*[1], dirigida por Luis Castelo y Josep Benlloch. Se trató de una investigación que abordaba el tema del orientalismo en la fotografía del siglo XIX, en relación con la teoría del orientalismo desarrollada a partir de las investigaciones de Edward W. Said y de los estudios postcolonialistas. A través de las fotografías se pretendía crear un relato que recogiera las claves iconográficas e interpretativas de ese periodo y a sus actores protagonistas: los fotógrafos que viajaron hacia Oriente Próximo y Andalucía entre 1839 y 1900 a la búsqueda de una experiencia propia de viaje y aventura (Fig. 1).

La primera parte de la investigación introducía la noción del orientalismo y desarrollaba un marco teórico en el que se analizaba la evolución del término en su aplicación al estudio de la fotografía. Consciente de la existencia de una definición confusa del término fotografía orientalista, se analizaban otras terminologías propuestas. También se estudiaba la recepción de las primeras imágenes fotográficas

1 La tesis doctoral se puede consultar en el siguiente enlace: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/64892/>

de Oriente en Europa, la influencia del orientalismo en la pintura y la literatura de viajes del siglo XIX, la evolución del viaje a Oriente a partir del *grand tour* y su transformación en la práctica del turismo de la segunda mitad del siglo XIX.

La segunda parte analizaba el tema de la fotografía del siglo XIX en Oriente Próximo y la experiencia del viaje. Se tomaba en consideración las experiencias de los daguerrotipistas, calotipistas y fotógrafos del colodión en sus viajes a Oriente Próximo. Se analizaba la evolución de la práctica fotográfica desde los pioneros hasta el desarrollo de los grandes estudios profesionales, tanto locales como extranjeros.

La tercera parte estaba dedicada a la fotografía del siglo XIX en Andalucía, considerada un Oriente cercano, y a su relación con el orientalismo. Al igual que sucedía en la segunda parte, en esta se contextualizaba la noción del orientalismo en el ámbito andaluz mediante un análisis de relatos y descripciones de intelectuales extranjeros y españoles del siglo XIX, el desarrollo del turismo en Andalucía y la experiencia del viaje de los fotógrafos extranjeros: daguerrotipistas, calotipistas y fotógrafos del colodión. También se estudiaban ejemplos de estudios fotográficos, locales y extranjeros.

El conjunto de las imágenes localizadas para mi investigación abarca fotografías, portadas de álbumes fotográficos, cuadros, acuarelas, dibujos, litografías, grabados, mapas, carteles publicitarios, portadas de publicaciones escritas —novelas, diarios de viaje, guías de viaje, ensayos de investigación—, fragmentos de periódicos y anuncios. Las imágenes incluidas provienen de las siguientes colecciones: el Archivo Ruiz-Vernacci del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), el Art Institute of Chicago (AI), la Biblioteca Nacional de España (BNE), la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia (BML), la Bibliothèque nationale de France de París (BnF), el Centre Canadien d'Architecture de Montreal (CCA), el Clarck Art Institute de Williamstown (TC), la Colección Arjan den Boer, la Colección del Duque de Segorbe, la Colección Díaz Prósper, la Colección Fernández Rivero, la Colección Fototeca de Córdoba (CFC), la Colección Garzón Valdearenas, la Colección Juan Naranjo, la Colección Ömer Koç, la Cornell University Library (CUL), la David Rumsey Historical Map Collection de la Stanford University (SU), el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra (FUN), el George Eastman Museum de Rochester (GEM), el Hallwyl Museum de Estocolmo (HM), el Institut für Baugeschichte der Universität de Karlsruhe (IBUK), el Institut national d'histoire de l'art de París (INHA), el J. Paul Getty Museum de Los Ángeles (JPGM), el Kunstbibliothek der Staatlichen Museen

de Berlín (KSMB), la Library of Congress, de Washington D. C. (LC), el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (Met), el Musée Bartholdi de Colmar (MB), el Musée d'Orsay de Paris (MO), el Musée du Louvre de Paris (ML), el Musée Gruérien de Bulle (Suiza), el Museo Cerralbo (MC), el Museo Nacional del Romanticismo (MR), el Museo Nacional del Prado (MP), el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), el Museum Ludwig de Colonia (ML), la National Gallery of Art de Washington, D.C. (NGA), el National Science and Media Museum de Bradford (NSMM), la New York Public Library (NYPL), el Patronato de la Alhambra (PA), el Pera Müzesi de Estambul (PM), el Philadelphia Museum of Art (PMA), la Qatar National Collection (QM), el Rijksmuseum de Amsterdam, la Royal Collection Trust de Londres (RCT), el Victoria & Albert Museum de Londres (V&A) y la Wellcome Collection de Londres.

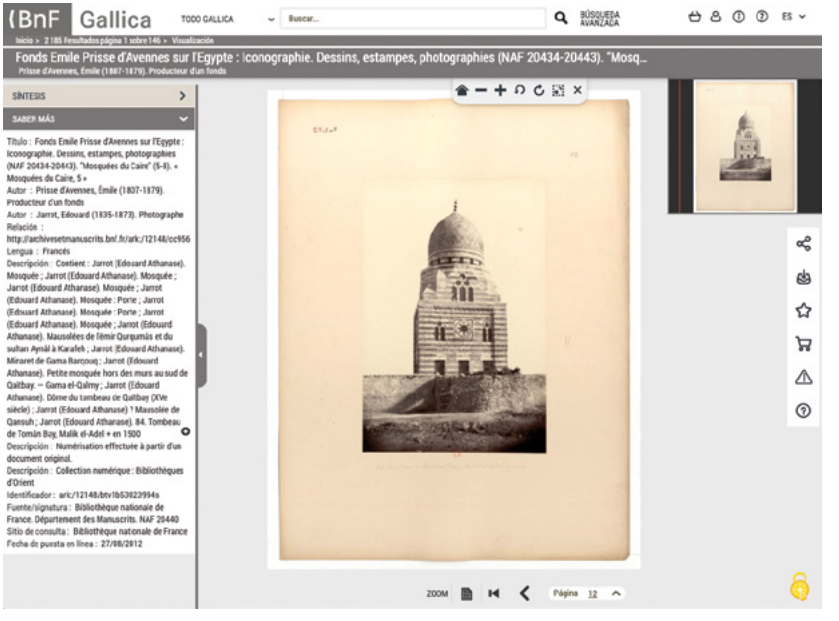
Mediante la presente comunicación realizaré un análisis en profundidad de cómo se desarrolló esta metodología de investigación a través de colecciones digitalizadas y disponibles en línea, detallando aquellas instituciones, tanto españolas como extranjeras, que más están apostando por este modelo de difusión de sus colecciones y cómo lo están llevando a cabo. También mencionaré dos casos de aplicaciones prácticas desarrolladas gracias a la investigación en archivos fotográficos disponibles en línea —dos casos de estudio— y finalmente lanzaré una propuesta de divulgación de la fotografía orientalista del siglo XIX utilizando las redes sociales.

1. Metodología. Investigar en colecciones digitalizadas

Para llevar a cabo mi investigación decidí privilegiar el acceso a fuentes primarias que estuvieran digitalizadas y disponibles en línea —principalmente las fotografías originales, pero también otro tipo de materiales mencionados anteriormente—. El motivo era que desde un primer momento tuve claro que examinar in situ las fotografías no era lo primordial de mi investigación, sino más bien su análisis iconográfico. Por esta razón, no necesitaba acceder físicamente a las diferentes colecciones, sino disponer de una cantidad de imágenes lo suficientemente grande, a buena calidad y que fuera representativa del tema del orientalismo, tanto por la variedad de autores como por las diferentes décadas del siglo XIX de su realización —el periodo que comprendía mi investigación se iniciaba en 1839 con el nacimiento de la fotografía y terminaba con la fecha simbólica de 1900—. De esta manera, tenía acceso a miles de fotografías de instituciones culturales de todo el mundo sin necesidad de tener que desplazarme, por ejemplo, al Patronato de la Alhambra en Granada, a la *Biblio-*

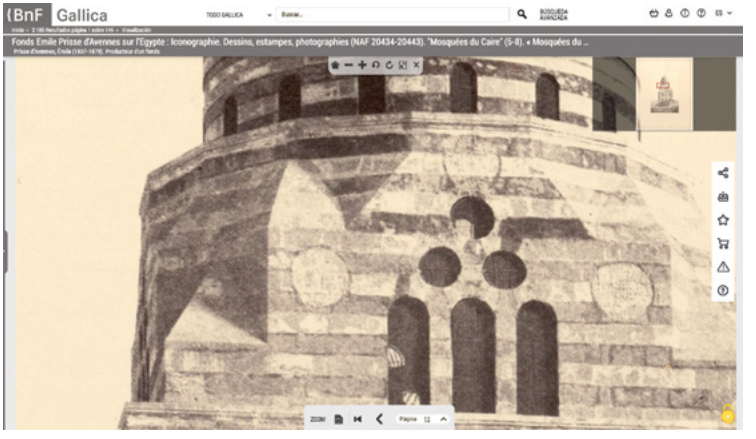
thèque nationale de France de París, o al *J. Paul Getty Museum* de Los Ángeles.

Las principales instituciones culturales de las cuales se ha recopilado una mayor cantidad de material son la Biblioteca Nacional de España, la *Bibliothèque nationale de France*, el *Centre Canadien d'Architecture*, el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra, el Instituto del Patrimonio Cultural de España, el *J. Paul Getty Museum*, el *Metropolitan Museum of Art*, el Patronato de la Alhambra, la *Royal Collection Trust* y el *Victoria & Albert Museum*. El resultado fue muy positivo y me llevó a reflexionar sobre la importancia de que instituciones públicas y privadas digitalicen sus contenidos y los pongan gratuitamente a disposición del público para posibilitar un acceso democrático y libre en beneficio de la investigación y el conocimiento.



2. Captura de pantalla. Fuente: Bibliothèque nationale de France / Gallica

La metodología de trabajo que seguí era la siguiente: en primer lugar, había que localizar una institución, pública o privada, que poseyera una importante colección de fotografía orientalista del siglo XIX. Seguidamente realizaba un estudio de su página web y buscaba la sección de colecciones digitalizadas. En este momento se pueden encontrar instituciones que solo ofrecen una selección digitalizada representativa pero limitada de sus colecciones y otras que continuamente invierten recursos humanos y económicos para ir completando la digitalización de todas sus colecciones y ofrecerlas al público. Seguidamente, a través de los buscadores se localizaban aquellas fotografías deseadas y se consultaba la información que se ofrece de cada imagen: autor, nombre, fecha, técnica, procedencia y número de



3. Captura de pantalla. Fuente: Bibliothèque nationale de France / Gallica

referencia (Fig. 2)[2]. A la hora de realizar una búsqueda los filtros de búsqueda varían según la institución, siendo en algunos casos más precisos que en otros. Una vez localizadas las fotografías, se podía realizar un análisis visual en profundidad ya que la mayoría de las instituciones incorporan una lupa para poder vez fragmentos muy detallados a gran tamaño (Fig. 3)[3]. Las fotografías se pueden descargar, incluso algunas instituciones como el *J. Paul Getty Museum* ofrecen varios tamaños de imagen para descargar, siendo el de alta resolución realmente grande. Al contrario, también se da el caso de instituciones que digitalizan sus colecciones, pero las imágenes están a una baja calidad que dificulta la investigación en profundidad. Completar este proceso de trabajo me permitía acceder a una gran cantidad de fotografías.

2. Resultados

2.1 Principales colecciones extranjeras digitalizadas de fotografía orientalista del siglo XIX

Como he comentado anteriormente, las diferencias entre instituciones a la hora de poner a disposición del público su patrimonio es notable. En la presente sección analizaré aquellas instituciones extranjeras que de una manera más eficiente desarrollan el proceso de digitalización de sus colecciones fotográficas y que más he utilizado para localizar material para mi investigación. Tendré en cuenta los siguientes aspectos cualitativos: información contextual de cada documento, tamaño y re-

2 <https://gallica.bnf.fr/>.

3 <https://gallica.bnf.fr/>.

solución, posibilidad de descarga del documento —en sus diferentes modalidades—, principales fotógrafos orientalistas presentes en sus colecciones y usabilidad de la página web. Hay que remarcar que todas las instituciones consideran el material que ponen a disposición en línea como de dominio público, aunque ello no exime de tener que pagar derechos de reproducción si la fotografía se utiliza con un fin comercial.

2.1.1 Bibliothèque nationale de France (París)

La biblioteca digital de la *Bibliothèque nationale de France* se denomina *Gallica* y aglutina todo el material digitalizado y de acceso público. Se define de la siguiente manera:

> Gallica es una de las más importantes bibliotecas digitales de acceso gratuito en internet. Permite el acceso a todo tipo de documentos: impresos (libros, prensa y revistas) en modo imagen y en modo texto, manuscritos, documentos sonoros, documentos iconográficos, mapas y planos, vídeos.
>
> Gallica se dirige a todos los lectores, desde el curioso al bibliófilo, desde el estudiante de instituto al universitario. (Gallica, 2021)

El fondo *Gallica* consta en la actualidad de más de seis millones de documentos digitalizados[4] y permite acceder a "colecciones libres de derechos o cuyos derechos han sido negociados con los derecho habientes" (Gallica, 2021), siendo la encargada de digitalizar todos los contenidos. También colabora con colecciones públicas del estado francés y las incluye en su plataforma para unificar el acceso a los contenidos. Por otro lado, forma parte de la red *Europeana*, la Biblioteca Digital Europea, que se analizará más adelante.

En el contexto de la fotografía orientalista del siglo XIX, *Gallica* es el lugar de referencia para acceder al trabajo fotográfico de los principales fotógrafos franceses del siglo XIX: Albert Goupil, Émile Béchard, Édouard Athanase Jarrot, Félix Teynard, Girault de Prangey, Gustave de Beaucorps, Hippolyte Arnoux, Jean Geiser, Louis de Clercq, Louis Vignes, Maxime du Camp, Tancrède Dumas, Théodule Devéria, etc. Cabría destacar la colección de daguerrotipos de Girault de Prangey, formada por 163 daguerrotipos del millar aproximadamente que existen. Además, se pone a disposición otro tipo de material del autor: acuarelas, grabados, litografías y libros, formando un total de 361 documentos.

4 Consultar en <https://gallica.bnf.fr/>.

La información de referencia de cada fotografía es muy completa e incluye título, autor, fecha de realización, relación —enlace al catálogo de la BnF—, dimensiones, formato físico, formato digital, descripción —incluyendo sus antiguos propietarios— número de referencia, fuente/signatura, sitio físico de consulta y fecha de puesta en línea. La aplicación permite compartir y enviar por correo electrónico el documento, descargarlo e imprimirlo, marcarlo como favorito, comprar una reproducción del documento y reportar anomalías. Permite realizar las descargas en jpg o en pdf con suficiente tamaño y resolución para su estudio. La aplicación lleva incorporada un zoom para ver muy detalladamente las imágenes. Se trata de la institución que ofrece mejores recursos al investigador y facilidades de acceso a sus documentos.

2.1.2 Centre Canadien d'Architecture (Montreal)

El *Centre Canadien d'Architecture* abrió sus puertas en 1989 y su colección incluye diferentes manifestaciones artísticas relacionadas con la arquitectura, entre ellas la fotografía. Su colección fotográfica consta en la actualidad de más de 60 000 imágenes[5] y permite "explorar la complejidad de la representación fotográfica de la arquitectura, la ciudad y el diseño del paisaje, así como sus intenciones y usos en diversos contextos" (Centre Canadien d'Architecture, 2021). Oriente Próximo y España están bien representados en la colección fotográfica del siglo XIX:

> Oriente Próximo. Esta región fue también un sector de actividad muy importante, en un momento en que los grandes fotógrafos arqueológicos recorrían estas regiones en busca de imágenes fotográficas de monumentos antiguos y sitios arquitectónicos. La colección tiene varios de estos álbumes de viajes y exploración, incluido un conjunto importante de Louis de Clercq (seis álbumes sobre Oriente con un total de 222 fotografías, 1859-1860), así como una copia del álbum *Egipto, Nubia, Palestina y Siria*, de Maxime du Camp, que incluye 125 fotografías de alta calidad y está considerada la primera publicación francesa ilustrada (1852). También hay importantes fotografías de Félix Teynard, John Beasley Greene, Auguste Salzmann, Francis Frith y Félix Bonfils.
>
> España. La figura dominante es Charles Clifford, fotógrafo al servicio de la reina Isabel II, bien representado con 33 fotografías y 3 álbumes sobre ciudades, arqui-

5 Consultar en <https://www.cca.qc.ca/fr/>.

> tectura civil y religiosa. La colección también reúne fotografías de la década de 1840 y principios de la de 1850 de Claudius Galen Wheelhouse, Louis-Alphonse Davanne, Charles Soulier y A. Clouzard, así como álbumes de Bisson frères sobre los ornamentos árabes de la Alhambra (ca. 1853), Gustave de Beaucorps sobre la arquitectura monumental en España, Eugène Sevaistre (*Recuerdos estereoscópicos*, hacia 1860) y Pedro Martínez de Hebert sobre Salamanca (1862). Juan Laurent también está bien representado con 30 pruebas individuales y 4 álbumes que datan de la década de 1860 a 1880. (Centre Canadien d'Architecture, 2021).

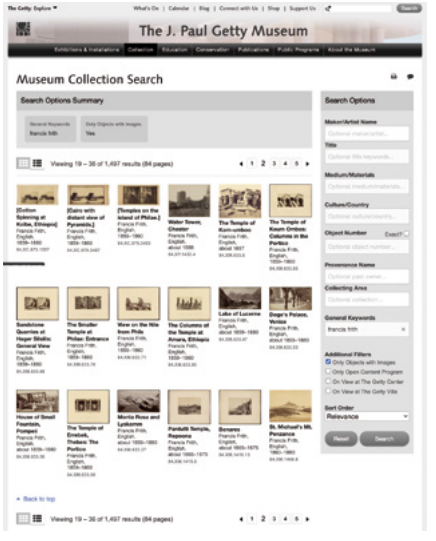
La información de referencia de cada fotografía es muy completa e incluye autor, título, fecha, clasificación, tipo de objeto, técnica, dimensiones, número de referencia, inscripción, localización y crédito. La aplicación lleva incorporada un zoom para ver muy detalladamente las imágenes. Se pueden descargar las imágenes en formato jpg.

2.1.3 J. Paul Getty Museum (Los Ángeles)

Se trata de una de las instituciones culturales privadas más importantes de EE.UU., abierta en 1974 por el magnate de la industria petrolera J. Paul Getty. La colección en línea cuenta con alrededor de 100.000 objetos digitalizados[6]. Actualmente cuenta con dos sedes: el Getty Center de Los Ángeles —donde se encuentra la colección de fotografía— y la Getty Villa en Malibú (California). La colección de fotografía abarca todas las épocas desde su invención en 1839. Su colección de fotografía orientalista es de las mejores del mundo e incluye autores fundamentales:

- Francis Frith: 1.525 documentos.
- Félix Bonfils: 356 documentos.
- Francis Bedford: 309 documentos.
- Frank Mason Good: 221 documentos.
- James Robertson: 188 documentos.
- Maxime du Camp: 151 documentos.
- Charles Clifford: 145 documentos.
- Auguste Salzmann: 120 documentos.
- Henry Cammas: 116 documentos.
- Antonio Beato: 114 documentos.

6 Consultar en <http://www.getty.edu/art/collection/>.



4. Captura de pantalla. Fuente: J. Paul Getty Museum

- John Beasley Greene: 86 documentos.
- Wilhelm Hammerschmidt: 77 documentos.
- Félix Teynard: 71 documentos.
- Gabriel Lékégian: 68 documentos.
- Pascal Sébah: 38 documentos.
- Abdullah frères: 25 documentos.
- Girault de Prangey: 16 documentos.

Además, el *J. Paul Getty Museum* atesora algunas de las colecciones de fotografía orientalista del siglo XIX más importantes, como son la colección Ken and Jenny Jacobson y la colección Pierre de Gigord.

La información de referencia de cada fotografía es muy completa e incluye título, autor, lugar, fecha, técnica, número de referencia, dimensiones, inscripciones, título alternativo, departamento, clasificación, tipo de objeto, proveniencia y exposiciones en las que ha formado parte. La aplicación lleva incorporada un zoom para ver muy detalladamente las imágenes. A destacar que la aplicación permite tres tamaños de descarga en jpg, siendo el mayor de ellos de muy alta resolución —aproximadamente 5000 píxeles en su lado ancho y 400 de resolución—, siendo de las instituciones analizadas la que ofrece imágenes a un tamaño más grande (Fig. 4)[7].

2.1.4 Metropolitan Museum of Art (Nueva York)

El MeT de Nueva York, inaugurado en 1870, es uno de los museos más importantes del mundo, con una colección formada por más de dos millones de objetos, de los cuales más de 406 000 están digitalizados y disponibles en línea[8]. Dispone de un departamento de fotografía:

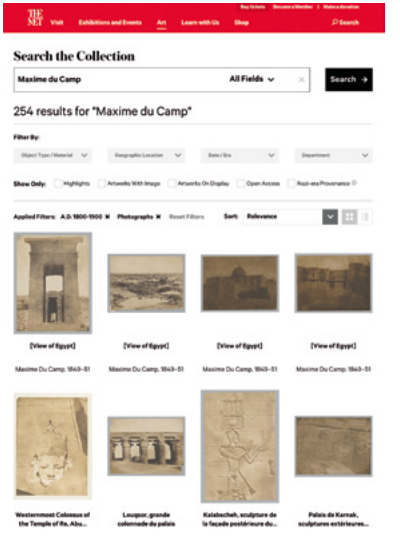
> Establecido como un departamento curatorial independiente en 1992, el Departamento de Fotografías del MeT alberga una colección de más de 75 000 obras que abarcan la historia de la fotografía desde su invención en la década de 1830 hasta el presente. Entre los tesoros de los primeros años del medio

7 <https://www.getty.edu/art/collection/>.

8 Consultar en <https://www.metmuseum.org/art/collection>.

> se encuentran un raro álbum de fotografías de William Henry Fox Talbot realizado pocos meses después de que presentara su invento al público; una gran colección de daguerrotipos de retratos de la firma de Boston Southworth and Hawes; fotografías de paisajes del oeste americano de Timothy O'Sullivan y Carleton Watkins; y buenos ejemplos de fotografía francesa de la década de 1850 de Edouard Baldus, Charles Nègre, Gustave Le Gray, Henri Le Secq, Nadar y otros. (MeT, 2021).

Igualmente, su colección de fotografía orientalista del siglo XIX es considerable, estando presentes algunos de los autores fundamentales: Girault de Prangey, Maxime du Camp, Francis Frith o John Beasley Greene. La información de referencia de cada fotografía es muy completa e incluye autor, título, fecha, técnica, dimensiones, clasificación, colección de pertenencia, número de referencia, inscripción y proveniencia. La aplicación lleva incorporada un zoom para ver muy detalladamente las imágenes. Se pueden descargar las imágenes en formato jpg en alta resolución (Fig. 5)[9].



5. Captura de pantalla. Fuente: The Metropolitan Museum of Art

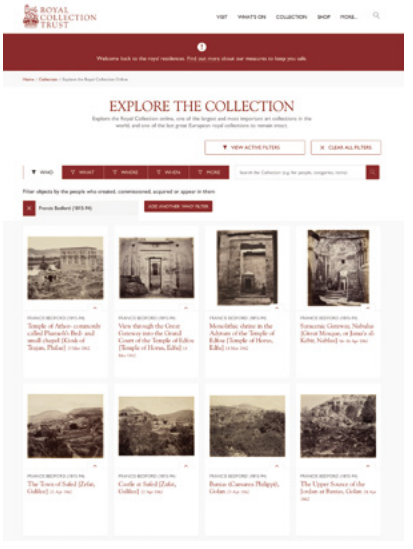
2.1.5 Royal Collection Trust (Londres)

Se trata de la colección real de la Corona Británica, formada por todo tipo de objetos artísticos atesorados por los reyes de Gran Bretaña desde hace más de 500 años. La colección en línea cuenta con aproximadamente 270.000 objetos digitalizados[10]. Una parte importante de la coleccione la forman las fotografías:

> Hay al menos 450.000 fotografías en la Colección Real, adquiridas por los monarcas británicos, sus consortes y otros miembros de la familia real desde 1842 hasta la actualidad. Las fotografías consisten en retratos de la realeza de Gran Bretaña, Europa y más allá; retratos de celebridades y estadistas; trabajos arquitectónicos, topográficos y paisajísticos de todo el mundo, estudios exteriores e interiores de residencias reales, fotografías de prensa del siglo XX y fotografías tomadas por miembros de la familia real. (Royal Collection Trust, 2021).

9 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search>.

10 Consultar en <https://www.rct.uk/collection/search#/page/1>.



6. Captura de pantalla. Fuente: Royal Collection Trust

De entre la colección cabría destacar el álbum fotográfico[11] que Francis Bedford realizó entre 1862 y 1863 en Oriente Próximo, por encargo de la reina Victoria de Inglaterra. El motivo consistió en acompañar al joven príncipe de Gales, sir Albert Edward (1841-1910), de apenas veintiún años, quien iba a viajar a Oriente y necesitaba un fotógrafo que documentara su aventura. La información de referencia de cada fotografía de la colección digitalizada es muy completa e incluye autor, título, fecha, técnica, dimensiones, número de referencia, descripción, proveniencia y referencias. La aplicación lleva incorporada un zoom para ver muy detalladamente las imágenes. Se pueden descargar las imágenes en formato jpg en alta resolución (Fig. 6)[12].

2.1.6 Victoria & Albert Museum (Londres)

Se trata de un museo centrado en las artes decorativas y el diseño con una colección que incluye aproximadamente 2 270 000 piezas. El museo incluye una de las colecciones de fotografía más importantes del mundo, comenzada a formarse a partir de 1852, año de su fundación, y que abarca unas 500 000 fotografías, de las cuales 99 680 están digitalizadas y disponibles en línea. Destaca la presencia de fotógrafos ingleses relacionados con el orientalismo fotográfico, como Roger Fenton, Francis Frith —atesora una de las mejores colecciones de este fotógrafo, con 4153 fotografías— y Frank Mason Good. A destacar la presencia en la colección de fotógrafos franceses e ingleses que vivieron y trabajaron en España: Jean Laurent —240 fotografías—, Luis Masson —96 fotografías de Andalucía— y Charles Clifford —95 fotografías—.

La información de referencia de cada fotografía es muy completa e incluye título, tipo de material, fecha, autor, lugar de origen, detalles, categoría, tipo de objeto, técnica, breve descripción, dimensiones, historia del objeto, tema tratado, colec-

11 FRANCIS BEDFORD. Photographic Pictures made by Mr. Francis Bedford during the Tour in the East, in which, by command he accompanied H. M. H. the Prince of Wales. London: Day & son, 1862. Royal Collection Trust, London.

12 <https://www.rct.uk/collection/search>.

ción, número de referencia, fecha de creación y url. La aplicación lleva incorporada un zoom para ver muy detalladamente las imágenes. Se pueden descargar las imágenes en formato jpg en alta resolución.

2.2 Principales colecciones españolas digitalizadas de fotografía orientalista del siglo XIX

Para la localización de fotografías orientalistas del siglo XIX realizadas en España, —principalmente en Andalucía—, me he servido esencialmente de las colecciones de la Biblioteca Nacional de España, del Instituto del Patrimonio de España, del Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra y del Patronato de la Alhambra. Pese a que en sus catálogos digitalizados se puede encontrar bastante material, en general sus plataformas de digitalización de archivos fotográficos no son tan potentes como los ejemplos extranjeros analizados y presentan deficiencias en tres direcciones: baja calidad de la resolución de imagen de los archivos fotográficos puestos en línea, número reducido del total de archivos digitalizados en relación al total de las colecciones y problemas de usabilidad de las plataformas digitales —webs antiguas que se han quedado obsoletas y no invitan a una navegación cómoda—.

Cabría destacar la red nacional CER.ES (Colecciones en red), una iniciativa del Ministerio de Cultura y Deporte consistente en "un catálogo colectivo en línea, que reúne información e imágenes de una importante selección de los bienes culturales que forman las colecciones de todos los museos integrantes de la Red Digital de Colecciones de Museos de España" (Ceres, 2021). De esta forma se centraliza en una única base de datos el patrimonio digitalizado de 117 museos españoles con un total de 580 000 imágenes y 329 000 bienes (Ceres, 2021). La aplicación permite hacer búsquedas por autor, lo cual facilita mucho la investigación. Sin embargo, encontramos similares problemas a los descritos anteriormente: las fotografías aparecen pixeladas cuando se amplían con la lupa y no se permite descargarlas.

2.2.1 Biblioteca Nacional de España (Madrid)

El portal de documentos digitalizados y de acceso libre de la Biblioteca Nacional de España recibe el nombre de Biblioteca Digital Hispánica[13]. Dispone de un catálogo

13 Consultar en <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>.

de colecciones muy diversas: dibujos de arquitectura, estampa japonesa, libros de horas, mapas, grabados de Rembrandt, etc. La sección dedicada a la fotografía incluye un total de 8713 copias digitalizadas, de las cuales 1237 corresponden a Jean Laurent, 319 a Charles Clifford y 87 a Casiano Aguacil, por citar a tres de los autores más representativos. El portal dispone de unos filtros de búsqueda de material muy precisos. La información de referencia de cada fotografía es muy completa e incluye título, autor, fecha, tipo de documento, materia, descripción física, signatura, PID y descripción y notas. Sin embargo, respecto a las fotografías digitalizadas volvemos a encontrarnos con problemas: imágenes a baja resolución —al ampliarlas con la lupa se pixelan— y el archivo jpg de descarga es de tan solo 700 píxeles aproximadamente en su lado ancho y 150 puntos de resolución.

2.2.2 Instituto del Patrimonio Cultural de España (Madrid)

La Fototeca del Patrimonio Histórico, perteneciente al Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)[14], dispone de una colección de casi medio millón de fotografías que abarcan desde 1840 hasta la actualidad. La colección más importante del IPCE es el Archivo fotográfico Ruiz Vernazzi y se compone del archivo fotográfico de Jean Laurent. Está formado por más de 40 000 negativos realizados por Jean Laurent y sus principales colaboradores: José Martínez Sánchez, Alfonso Roswag, José Lacoste, Joaquín Ruiz Vernazzi y otros. Actualmente existen 3235 negativos digitalizados, que junto a 661 positivos también digitalizados suponen el archivo digital de Jean Laurent más extenso disponible en línea. La información de referencia de cada fotografía es muy completa e incluye título, autor, archivo al que pertenece, fecha, signatura, descripción física, volumen, polaridad —positivo o negativo—, notas, estado de conservación y condiciones de uso y de reproducción. No dispone de una lupa para agrandar la fotografía e inspeccionar fragmentos de la misma. La interface ha sido recientemente renovada y tiene una usabilidad atractiva. En la ficha de cada fotografía se puede ver la imagen digitalizadas a baja resolución, 100 píxeles en su lado ancho a 72 puntos de resolución (Fig. 7)[15]. Se pueden descargar las imágenes en formato jpg aunque a una resolución media, por lo que cuando se amplía un poco la imagen, esta se pixela.

14 Consultar en <http://catalogos.mecd.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O13039/ID711e6c35?ACC=101>.

15 <http://catalogos.mecd.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O13339/ID77e77bdb?ACC=101>.

2.2.4 Patronato de la Alhambra (Granada)

El portal web con la colección de fotografía digitalizada del Patronato de la Alhambra[16] es extremadamente básico y presenta serias dificultades para facilitar la labor del investigador (Fig. 8)[17]. En primer lugar, aporta una información muy reducida acerca del origen de la colección, únicamente de carácter descriptivo:

> Fruto de la compra, donación o producción propia, las fotografías conservadas son de un gran valor para la investigación, no solo a nivel temático, pues se puede ver la evolución y la visión distinta que han tenido los fotógrafos a lo largo de la historia de la fotografía sobre el conjunto monumental de la Alhambra y el Generalife, y de la ciudad de Granada, sino también desde un punto de vista técnico, ya que la gran variedad de soportes que se conservan de material fotográfico, permiten un acercamiento a la historia de la fotografía y a la de sus autores. Destacar entre los autores los nombres de Clifford, J. Camino, J. Laurent, Emilio Beauchy, Garzón, J. Pedrosa, J. García Ayola, Linares, Señan y González, Torres Molina, Torres Balbas... etc. (Alhambra-Patronato, 2021).

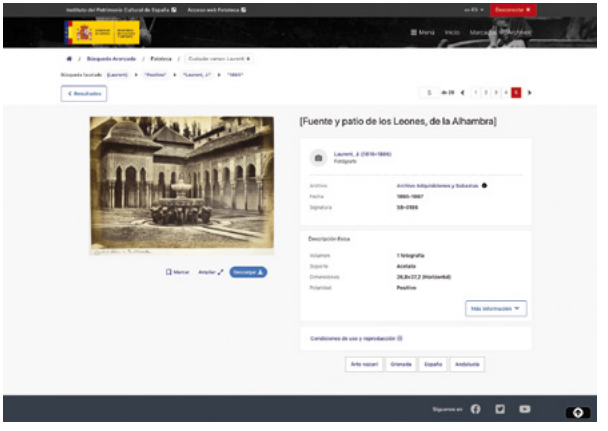
Presenta una usabilidad limitada, ya que está hecho con una plantilla de Wordpress, por lo menos de los 2000, y no dispone de un buen sistema de filtros de búsqueda ni lupa. Sabemos que está hecha con un Wordpress porque ni siquiera se han tomado la molestia de cambiar el favicón de Wordpress —es el logo en miniatura que aparece en la pestaña— por el propio del Patronato. La información de referencia de cada fotografía incluye título, resumen, fecha, identificador, descripción —incluyendo tamaño de la imagen— y url —no funcionan los enlaces—. El tamaño de las imágenes es muy reducido y estas están fuertemente contrastadas, se aprecia ruido, pixelado y cambio de sus tonalidades originales.

2.3 Plataformas en línea de difusión de la fotografía del siglo XIX

Además de los documentos digitalizados que se pueden obtener desde las páginas de las instituciones culturales, existe la posibilidad de obtener información en bases de datos de diversa índole centradas en la digitalización de artefactos culturales. Para mi investigación me he servido de dos de ellas: Europeana Collections y Daguerreobase.

16 Consultar en: <https://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/18>.

17 <https://www.alhambra-patronato.es/ria>.



7. Captura de pantalla. Fuente: Instituto del Patrimonio Cultural de España

Un aspecto muy interesante es la información que ofrecen referida a las condiciones de uso y reproducción de los fondos de la fototeca:

Las imágenes de la fototeca pertenecen al Ministerio de Cultura y Deporte, a través del Instituto del Patrimonio Cultural de España. No se permite el uso comercial de las mismas ni la generación de obras derivadas. El IPCE autoriza sin embargo el uso de las imágenes mediante su descarga directa desde la web del Instituto, en formato jpg y en calidad limitada siempre que se cite tanto a los autores como a las entidades propietarias de las fotografías, según el siguiente ejemplo: "António Passaporte. Archivo Loty, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte". Las imágenes de la fototeca están sujetas a una licencia Creative Commons. La reutilización o distribución de la imagen debe hacerse según los términos de la siguiente licencia Creative Commons. El precio de cada imagen solicitada en alta resolución asciende a 21 euros. (IPCE, 2021).

2.2.3 Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra (Pamplona)

El Museo de la Universidad de Navarra atesora una de las colecciones de fotografía del siglo XIX más importantes del Estado Español. Sin embargo, en la fecha de elaboración de la presente comunicación la página web de su colección digitalizada se encontraba fuera de servicio. Se trataba de una página web muy antigua que se hizo en colaboración con la Universidad Politécnica de Valencia y en la actualidad se está trabajando en la nueva web donde se alojará la colección digitalizada. Cuando realicé mi investigación doctoral consulté la colección digitalizada del Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra. Como las pocas imágenes digitalizadas disponibles tenían un tamaño pequeño consulté a don Ignacio de Miguéliz, conservador del Museo Universidad de Navarra, quien muy amablemente me facilitó copias digitalizadas en alta resolución de una considerable cantidad de calotipos realizados por autores fundamentales: Alphonse Delaunay, Claudius Galen Wheelhouse, Edward King Tenison, Émile Pécarrère, Francisco de Leygonier, Gustave de Beaucorps, Joseph Vigier y Paul Mares.



8. Captura de pantalla. Patronato de la Alhambra

Europeana[18] es la biblioteca digital europea, financiada por el Mecanismo Conectar Europa de la Unión Europea y los estados miembros. Empezó a funcionar el 20 de noviembre de 2008. En la actualidad cuenta con un inventario de 58 504 107 entradas obtenidas a partir de fondos ya digitalizados por instituciones culturales de diversa índole —bibliotecas, archivos, museos y galerías— de los 27 estados miembros de la Unión Europea. La plataforma pone a disposición del navegante todo tipo de documentos: libros, periódicos, revistas, cartas, diarios, documentos de archivo, cuadros, pinturas, mapas, dibujos, fotografías, música, tradición oral grabada, emisiones de radio, películas y otros programas televisivos. Dentro del apartado de fotografía presenta colecciones específicas como ambrotipos, autocromos, cianotipos, copias a color, copias a paladio, copias de colodión, daguerrotipo, diapositivas, ferrotipos, fotografía amateur, fotografía aérea, fotografía de guerra, fotografía de naturaleza, fotografía de viajes, fotografía de paisajes, fotografía documental, fotografía profesional, fotografía de gabinete, fotografía en blanco y negro, fotografía en color, fotoperiodismo, fototipia, impresiones de plata, impresiones en albúmina, impresiones en papel salado, impresiones en platino, impresiones fotográficas, negativo, negativo de separación de color, negativos en blanco y negro, negativos color, negativos de plata en gelatina, negativos en placa seca, negativos mediotono, positivo, retrato, retrato de estudio, retrato de grupo, transparencia de gelatina de plata y transparencias fotográficas.

Daguerreobase[19] es una plataforma pública de digitalización y difusión de daguerrotipos, provenientes de todo tipo de instituciones: archivos, bibliotecas, museos y contribuyentes privados de toda Europa. Su objetivo es difundir el conocimiento de la daguerrotipia y preservar su legado mediante la digitalización y reunión de información. En la actualidad reúne más de 25 000 daguerrotipos. La aplicación está financiada por la *Competitiveness and Innovation Framework Programme* (CIP), de

18 Consultar en: <https://www.europeana.eu/portal/es>.

19 Consultar en <http://www.daguerreobase.org/en/>.

la Unión Europea y la forman 18 socios de 13 estados de la Unión Europea. Como representación de España está la Universidad Politécnica de Valencia. El contenido también estará disponible a través de Europeana.

2.4 Revistas de fotografía

Como complemento a la posibilidad de investigar la fotografía del siglo XIX a través de los recursos disponibles en línea, hay que mencionar que dos de las revistas de fotografía más importantes del siglo XIX se encuentran en la actualidad digitalizadas y disponibles en línea. Son *La Lumière. Journal non politique* y el *Bulletin de la Société française de photographie*.

La Lumière. Journal non politique es una revista fundamental para conocer la actualidad, noticias y debates en torno a la fotografía del siglo XIX. La revista fue fundada en 1851 por el valenciano Benito Monfort en París, ciudad en la que residía. En sus inicios, fue el órgano de prensa de la *Société Héliographique* y el primer periódico dedicado a experimentos fotográficos. La revista desapareció en 1867. Todos sus ejemplares entre 1851 y 1867 están digitalizados y son accesibles desde la web de la *Bibliothèque nationale de France*[20].

El *Bulletin de la Société française de photographie*, es la revista de dicha asociación, destinado a la difusión de la fotografía mediante artículos que trataban sobre los nuevos procedimientos fotográficos y la actualidad. Todos los ejemplares entre 1855 y 1924 también están digitalizados y son accesibles desde la web de la *Bibliothèque nationale de France*[21].

Conclusión

Como conclusión, se podría afirmar que la metodología que empleé basada en la localización de archivos digitales disponibles en línea de fotografías del siglo XIX me permitió desarrollar mi investigación y disponer de un caudal de información casi ilimitado. Sin un acceso directo a toda esta información, mi investigación se hubiera demorado mucho en el tiempo y económicamente hubiera sido mucho más costosa. Además, esta forma de trabajar me ha permitido abrir líneas de investi-

20 Consultar en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32809606x/date>.

21 Consultar en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344457059/date>.

gación que en su momento no me había planteado, de forma que he creado tres proyectos de trabajo, dos incluidos en mi tesis doctoral en forma de anexos y un tercero, conclusión lógica en forma de difusión de la fotografía orientalista a través de las redes sociales. Son los siguientes: creación de un repositorio de álbumes de fotografía orientalista del siglo XIX en línea, descubrimiento de un listado de vistas estereoscópicas de Frank Mason Good en su viaje por España de 1869 y creación de la cuenta de Instagram @the.orientalist.photographer, dedicada a la difusión de la fotografía orientalista del siglo XIX.

Álbumes fotográficos orientalistas en línea

Uno de los aspectos más interesantes de esta metodología de trabajo basada en la localización de archivos digitales de fotografía orientalista del siglo XIX fue la labor que emprendí para la realización de uno de los anexos de mi tesis doctoral, consistente en la localización de álbumes fotográficos completos de fotografía orientalista del siglo XIX, digitalizados y disponibles en línea.

Para la elaboración de este listado se tomó como referencia la *Bibliotèque national de France,* la institución que más álbumes fotográficos del siglo XIX ha digitalizado y puesto a disposición del público a través de su página web *Gallica*. Además, ofrece cada álbum completo en un único pdf en alta calidad y fácilmente descargable. La Biblioteca Nacional de España y el *Institut national d'histoire de l'art* de París operan en el mismo sentido, aunque el número de álbumes digitalizados y disponibles en línea es inferior. Otras instituciones como el *J. Paul Getty Museum* y el *Getty Research Institute*, el *Metropolitan Museum of Art*, el *Centre Canadien d'Architecture* o el *George Eastman Museum* han hecho una encomiable labor de digitalización de sus fondos fotográficos. Sin embargo, no ofrecen una versión en pdf de los álbumes, pero sí que se pueden consultar en un único enlace web donde se pueden ver las fotografías y descargarlas individualmente en archivos jpg. En la elaboración del presente listado no se han tenido en cuenta las instituciones que tienen digitalizados álbumes fotográficos pero que los presentan como un conjunto de imágenes sueltas y mezcladas con el resto de la colección de cada fotógrafo, siendo imposible su análisis individualizado. Desafortunadamente, a este grupo pertenecen muchas instituciones consultadas.

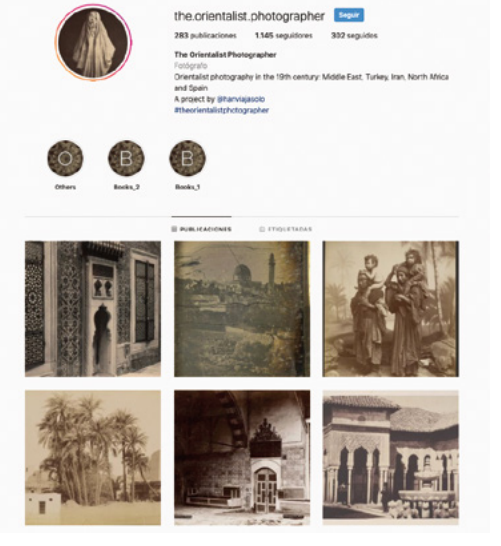
El listado total de álbumes fotográficos localizados ascienda a 114 y están ordenados alfabéticamente por el apellido —ejemplo *Bonfils, Félix*—. En el caso de



	27
	Souvenirs d'Orient: Album pittoresque des sites, villes et ruines les plus remarquables de la Terre-Sainte [,] avec notice historique, archéologique et descriptive en regard de chaque planche / Photographié et édité par Félix Bonfils [,] Auteur et éditeur des voyages d'Égypte, de Syrie, de Grèce et de Constantinople
	Bonfils, Félix (fotógrafo); Charvet, Gratien (prefacio)
	1877
	Chez l'auteur (A Alais (Gard) [Alès])
	Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris
	PET FOL-UB-132 (C)

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105391850

9. Ficha con la información de cada uno de los álbumes fotográficos. Elaboración propia



10. Perfil de Instagram de la cuenta @the.orientalist.photographer

estudios fotográficos denominados por el apellido de los fotógrafos más la palabra *frères* (hermanos), se ha mantenido su clasificación por el apellido — como en el caso de *Abdullah frères*—. Algunos álbumes incluyen fotografías de diversos autores. En ese caso se ha indicado en primer lugar aquel fotógrafo que más fotografías tenga en el álbum. Se realizó una ficha por cada álbum fotográfico que incluye la siguiente información: imagen de la cubierta, número asignado, título, autor(es), fecha de publicación, editor, institución a la que pertenece, número de referencia y enlace de descarga (Fig. 9).

Estereoscopías de Frank Mason Good

Investigando sobre la obra del fotógrafo Frank Mason Good descubrí en la colección digitalizada del *J. Paul Getty Museum* un lote de catorce estereoscopías del viaje que Frank Mason Good realizó por España en 1869 que no estaban catalogadas en el listado oficial publicado por el investigador Tex K. Treadwell en 1998 en el que ofrecía una relación de los títulos de las estereoscopías con su número de serie y los datos de las cartulinas que tenía en su colección, con un total de 343 imágenes. Ese listado fue ampliado posteriormente por el historiador de la fotografía y coleccionista Juan Antonio Fernández Rivero en 2016 y 2020.

Difusión: Instagram como plataforma de difusión

Con el objetivo de difundir la fotografía orientalista del siglo XIX y hacerla más accesible al gran público, gestiono el perfil de Instagram @the.orientalist.photographer (Fig. 10)[22], en el cual comparto fotografías y la información relativa a ellas. La plataforma funciona no solo para difundir este tipo de fotografía, sino que también establece un foro de diálogo entre

22 <https://www.instagram.com/the.orientalist.photographer>.

coleccionistas, instituciones, galerías especializadas y académicos, tanto a nivel nacional como internacional. La experiencia tras un año de trabajo es muy satisfactoria, ya que se trata de un campo de investigación, la fotografía orientalista del siglo XIX, muy reducido y encuentro una gran acogida entre el público no especializado.

Bibliografía

ALHAMBRA-PATRONATO (2021).
<https://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/18 (Consulta: 6 de octubre de 2021).
CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE (2021).
< https://www.cca.qc.ca/fr/apropos-apercu (Consulta: 4 de octubre de 2021).
CER.ES (2021). < http://ceres.mcu.es/ (Consulta: 6 de octubre de 2021).
GALLICA (2021). Gallica, la biblioteca digital de la BnF y sus colaboradores. <https://www.bnf.fr/es/gallica-la-biblioteca-digital-de-la-bnf-y-sus-colaboradores (Consulta: 4 de octubre de 2021).
IPCE (2021). <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/documentacion/fototeca.html (Consulta: 6 de octubre de 2021).
MARTÍNEZ MUÑIZ, P. (2021). *El orientalismo en la fotografía del siglo XIX. La experiencia del viaje a Oriente*. Tesis doctoral. Madrid: UCM. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/64892/ (Consulta: 1 de octubre de 2021).
MET (2021).
<https://www.metmuseum.org/about-the-met/collection-areas/photographs (Consulta: 4 de octubre de 2021).
ROYAL COLLECTION TRUST (2021).
<https://www.rct.uk/collection/about-the-collection/photographs (Consulta: 4 de octubre de 2021).



LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DE JOSEP PLANAS I MONTANYÀ

María-Josep Mulet

Universitat de les Illes Balears

Joan Carles Oliver

Universitat de les Illes Balears

Resumen

Este estudio es fruto de una primera aproximación a la colección del fotógrafo Josep Planas i Montanyà (1924-2016). Este autor residió en Mallorca desde 1945, fundando Casa Planas (1947-2002), una de las empresas más ambiciosas del sector fotográfico en ámbito balear. Su obra ha sido objeto de un estudio monográfico pormenorizado (2005), pero el abundante material de la colección histórica, reunido en el Centro Cultural Casa Planas (Palma, Mallorca) junto al resto de objetos de la antigua empresa, no ha sido analizado, permanece sin catalogar y está siendo objeto de estudio por los autores.

Como punto de partida previo a un análisis cuantitativo, hemos clasificado la colección en grupos temáticos: prefotografía, fotografía histórica (de un periodo comprendido entre 1845 y 1960, con especial presencia de vistas estereoscópicas); cámaras fotográficas y cinematográficas, material histórico de laboratorio, material bibliográfico específico, material lúdico vinculado a la iconografía fotográfica**,** material artístico no fotográfico (pinturas, grabados, dibujos) y finalmente una pequeña parte del archivo Carlos Durán, una de las últimas adquisiciones de Planas i Montanyà.

Palabras clave: Josep Planas i Montanyà, Casa Planas, Coleccionismo fotográfico, Historia de la fotografía, Carlos Durán.

Abstract

This work analyzes the collection of the photographer Josep Planas i Montanyà (1924-2016). This author lived in Mallorca since 1945, founding Casa Planas (1947-2002), one of the most ambitious photographic companies in the Balearic area. His work has been the subject of a detailed monographic study (2005), but the abundant material from the historical collection, gathered at the Casa Planas Cultural Center (Palma, Mallorca) together with the rest of the objects from the old company, has not been analyzed. remains uncategorized and is being studied by the authors.

As a starting point prior to a quantitative analysis, we have classified the collection into thematic groups: prephotographic, historical photography (from a period between 1845 and 1960, with a special presence of stereoscopic views); photographic and cinematographic cameras, historical laboratory material, specific bibliographic material, recreational material related to photographic iconography, non-photographic artistic material (paintings, engravings, drawings) and finally a part of the Carlos Durán archive, one of the latest acquisitions of Planas i Montanyà.

Keywords: Josep Planas i Montanyà, Casa Planas, Photographic Collecting, History of Photography, Carlos Durán.

1. Josep Planas i Montanyà, fotógrafo, empresario y coleccionista[1]

Josep Planas i Montanyà (Fig. 1) ha sido la expresión icónica del auge turístico, urbanístico y mediático de Mallorca de las décadas de 1950 y 1960. Fue a su vez el fotógrafo del documentalismo amable, de la España autárquica, del turismo de masas y, aunque poco se sepa, tuvo otra faceta, la de extraordinario coleccionista de material fotográfico y cinematográfico.

1 Este trabajo es parte del proyecto de I+D+i *El paisaje que habla. Marco teórico y referencias culturales interdisciplinares. México, Portugal y España como escenarios.* (PID2020-120553GB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033. También recibe el soporte de la ayuda *Projectes d'investigació d'humanitats i de la cultura vinculats amb les Illes Balears per a l'any 2021* del Institut d'Estudis Baleàrics (IEB) en relación a la investigación *Fotografia en relleu a les Illes Balears des de mitjan del segle XIX fins a la segona meitat del segle XX. Paisatge i estereoscòpia.*



1. *Autorretrato*. Josep Planas i Montanyà. 1956. Fotomontaje. Archivo Casa Planas

Su empresa, Casa Planas, que aglutinó a más de 200 empleados directos e indirectos, simplifica con estas dos sencillas palabras la proyección y fuerza de su industria fotográfica, y obviamente, de la industria fotográfica de las Baleares. Incluso repercute más allá de lo local, porque fue, con otros compañeros, uno de los fundadores de la conocida empresa postalística *Escudo de Oro*. De forma independiente, su sello fue conocido entre los principales editores de postales en ámbito español (ARRIBAS, 2018: 63).

La expansión empresarial de Casa Planas fue fruto, entre otras causas, de la fuerte demanda social e institucional de imágenes fotográficas en ámbito mallorquín durante el proceso de consolidación económica de la sociedad de consumo y el desarrollo turístico. La empresa se encargó de documentar gran parte del nuevo tejido comercial de Palma durante los años cincuenta y sesenta (MULET Y SEGUÍ, 2005), y lo siguió haciendo, en menor medida, hasta los años noventa. Esta demanda estaba relacionada con el auge del reportaje social burgués, la creciente industria turística y el impulso de la prensa ilustrada, así como a diversas necesidades de documentación de instituciones públicas y privadas, que hoy quedan reflejadas en las numerosas secciones industriales del archivo. La gestión de la empresa no puede entenderse sin el liderazgo de Planas y Montanyà, cuyas concepciones empresariales se distribuían en una clara estructura jerárquica hacia un primer y reducido equipo de encargados especializados, para luego diseminarse en un amplio equipo de fotógrafos, técnicos y comerciales que formaban parte de una red de establecimientos y laboratorios ubicados en diversas zonas de la isla.

El incremento de fotógrafos aficionados y la popularización del medio fueron igualmente factores condicionantes del impulso del sector, como sucedió en todo el territorio español. De este modo, en Mallorca, Casa Planas tuvo un papel prominente en la venta, distribución y procesamiento de material fotográfico, un aspecto no menos importante junto con la producción de imágenes de encargo y la intensa labor de producción editorial.

Josep Planas fue un autor muy popular en Baleares por su capacidad de incrementar su comercio fotográfico de manera progresiva y constante, por su número

impresionante de postales impresas, por su manera de exportar las islas a partir del tópico y del *souvenir*, por sus continuos encargos de bodas, comuniones y bautizos, por sus ansias de registrar a cualquier actor o artista (desde Errol Flyn hasta Charlot, Joan Fontaine, Douglas Fairbanks, Christine Kaupfmann, Gustav Frohlich o Glynis John, y tantos otros como Camilo José Cela, Joan, Miró, Anthony Kerrigan, Blai Bonet, Antoni Tàpies, Baltasar Porcel, etc.); además, él o alguno de sus operarios acudían a cualquier evento relacionado con Mallorca (lugar turístico) en cualquier lugar de España, Francia o Inglaterra.

Siempre con un ritmo de trabajo vertiginoso, Josep Planas i Montanyà será reportero de calle y de bodas; publicará regularmente en prensa diaria y en revistas (portadas en *Cort* y *Arte Fotográfico*, imágenes en *Baleares*, *Fotogramas*, *Primer Plano*, *Fiesta Deportiva*, *Destino*, *Serra d'Or, La Vanguardia*, *Diario de Mallorca*, Última Hora, etc.); fotografiará artistas plásticos y escritores (Joan Miró, John Ulbricht, Camilo José Cela, Blai Bonet, Robert Graves); editará agendas y monográficos (como *Mallorca*, redactado por Blai Bonet y publicado por La Polígrafa, de Barcelona, en 1961; filmará documentales y películas de ficción (*Sucedió en Texas*, *Matances*, etc.); se formará acudiendo a seminarios y cursos breves en Alemania, Francia, Bélgica, España, etc.; expondrá su obra en muestras como *Joan Miró i el seu món. Fotografies de Josep Planas i Montanyà*.

Junto a la actualidad mediática y comercial, y aquella que documenta la transformación del territorio, el desarrollo de las nuevas vías de acceso a grandes hoteles y a playas de arenales, Planas fue un autor expresivo, creativo, detallista e íntimo. Aquí incluiríamos su llamada "obra de autor", la que registra el mercado semanal, el "rastro", los anticuarios de calle, las fiestas populares, la feria, las imágenes de bailes despreocupados, las mesas de los bares con helados o hierbas, la salida del cine, y tantos otros momentos urbanos y de la payesía. La suya, con esta riqueza temática y formal, es una obra que deviene versátil y heterogénea, que conecta con los otros fotógrafos de la generación de posguerra, renovadores del panorama internacional de la fotografía con una imagen directa y una visión documental, a veces ácida y otras suave.

Toda esta actividad ingente la combinará con diferentes cargos representativos y políticos: en 1951 reorganizará Casa Catalana, de la que fue presidente desde 1985, y que simboliza su catalanismo; entre 1960 y 1973 asumirá la corresponsalía de Televisión Española en Baleares; de 1967 a 1973 será concejal del Ayuntamiento de Palma y teniente de alcalde (1971).

Planas i Montanyà falleció en 2016 y Casa Planas se había desmoronado una década antes, aunque los archivos fotográfico y filmográfico, los cuadernos contables y administrativos y la colección se conservan en manos de su familia, que ha reconvertido la empresa en un centro cultural multidisciplinar. Los fondos no han desaparecido ni se han perdido, pero tampoco están catalogados o inventariados, mantienen en la actualidad cierto orden, diferenciado del de sus orígenes, en la década de 1940, cuando cualquier diapositiva, hoja de contacto, papel sensible, postal, etc. garantizaba tener su localización, ubicación, fecha, autor y tipología.

2. Origen y características de la colección Planas i Montanyà

Planas estuvo afiliado de 1997 a 1999 al Club de Col·leccionisme de Santa Catalina, futuro Club de Col·leccionisme de Mallorca, participando en algunas de sus actividades en conjunción con la Casa Catalana de Mallorca (MALLORCA COL·LECCIÓ, 2014, p. 4). Suponemos que el conjunto importante de la colección se debe a la actividad coleccionista realizada durante este periodo. No se conocen datos precisos sobre el origen de la colección ni sobre las motivaciones iniciales que guiaron las primeras adquisiciones de material fotográfico histórico por parte de Planas i Montanyà, más allá de algunas de consideraciones sobre su deseo personal, expresado en algunas entrevistas, de formar un museo de la fotografía con dicha colección. Aun así, lo más probable es que el conjunto empezase a tomar forma a finales de los años setenta y principios de los ochenta, con la empresa perfectamente consolidada y con altos ingresos económicos. Los anteriores proyectos relacionados con investigaciones sobre la obra personal del autor contaron con las orientaciones directas obtenidas por medio de entrevistas a Josep Planas, y ciertamente constituyen la base para cualquier estudio posterior, pero una vez perdida esta referencia directa, la tarea de localización y análisis del material se vuelve mucho más compleja. En un sentido contextual y en relación con estos intereses, debemos entender que los inicios de la colección histórica de Planas coinciden cronológicamente con una década especialmente prolífica en la edición de nuevas publicaciones sobre el medio en habla castellana, y un interés académico e investigador por la transmisión de su historia.

La colección está formada principalmente por piezas adquiridas en función de los intereses personales de Planas o de las recomendaciones de sus intermediarios, pero también integra un conjunto extenso de artilugios fotográficos, cinematográficos y otros útiles de laboratorio que se utilizaron en los aproximadamente 40

años de formación y desarrollo empresarial de Casa Planas. Durante este periodo se llevan a cabo multitud de actividades fotográficas comerciales y documentales, propiciando la constante adquisición de material técnico adecuado a las nuevas necesidades de la empresa. Actualmente, la colección histórica y los objetos empresariales ocupan un mismo espacio físico, pero su diferenciación es sencilla dada la constancia documental del uso que tuvo esta última, desde los primeros años de la compañía. En todo caso, aunque la apariencia actual de la colección pueda despertar cierta confusión entre los elementos que fueron parte de la empresa y los que adquirió de forma personal Josep Planas, siempre se trataron de dos actividades claramente diferenciadas, sin que se desprenda ningún interés comercial en la segunda. Aun así, el interés propio de aficionado hacia la historia de la fotografía por parte de Josep Planas se demuestra claramente en sus intereses bibliográficos o en los numerosos recortes, noticias de prensa o catálogos que el autor iba ordenando y clasificando.

Trabajo empresarial, coleccionismo y obra fotográfica de autor fueron tres facetas parcialmente conectadas en la labor fotográfica de Josep Planas i Montanyà, como muestra la disposición y el contenido original de muchas cajas y álbumes del archivo. La importancia concedida por Planas i Montanyà a la cultura visual histórica y a la imagen en términos generales, hacía que los referentes iconográficos o temáticos se trasladaran de la colección hacia una postal o una imagen publicitaria; que de la postal se establecieran vínculos con la fotografía personal y que los reportajes de encargo fueron reelaborados y reencuadrados en contextos expositivos y editoriales distintos.

No se trata de una colección con finalidades comerciales ni editoriales, pero en ella se dan lugar temáticas, géneros, composiciones, que también encontramos en su obra postalística y de autor. La disposición temática de una parte de la colección es evidente y demuestra preferencias repetidas en el autor, manifiestas en los múltiples recortes y colecciones de imágenes publicitarias o de otros autores. Pero la información documental conservada que pueda aportar información sobre aspectos más decisivos de los intereses coleccionistas de Planas i Montanyà es escasa. Con excepción de algunas descripciones más detalladas sobre posibles usos, dicha documentación se limita a la disposición de notas escritas en papel sobre la pieza, indicando el año y lugar de adquisición y, en pocos casos, un posible uso o breve descripción o valoración de esta:

> En las [fotografías] de "Personas desconocidas" podría encontrarse alguna de interés, para reflejar "modas" o "eventos" de una época. Procesiones, grupos

> familiares, vestimentas, etc. También en los sitios desconocidos se podría hallar alguna cosa interesante. También podrían, algunas de ellas, utilizarse para acompañar visores que se quieran exponer o vender[2].

De dichas notas se deduce un evidente proceso de selección, especialmente en sectores de la colección que integran un conjunto amplio y diverso de imágenes, como veremos en el caso de los numerosos cristales estereoscópicos de los cuales el autor selecciona escenas de fotógrafos o paisajes de localidades concretas. También se puede deducir cierto interés por aprovechar, con diversas finalidades, imágenes históricas de determinadas localidades afines al autor, especialmente de las Islas Baleares y Cardona, así como extraer y destacar determinadas temáticas que acaban conformando secciones homogéneas, de manera que existe una clara voluntad de ordenar el material según dos criterios principales: la tematización de las piezas y ciertas características formales de alguno de sus elementos.

En el primero de los criterios, podemos afirmar que la organización de diversos elementos de la colección por temas de interés o criterios iconográficos se repite con frecuencia. Los más de cincuenta álbumes con recortes, publicidades, copias o imágenes diversas ordenados por temas dan cuenta de ello, y en ocasiones se plasman tanto en su colección como en su fotografía de carácter empresarial, aunque seguramente no tanto en su obra personal. Vemos, por ejemplo, varios álbumes con recortes y positivos la representación de fotógrafos durante el acto de retratar frente al modelo, repitiendo de forma insistente algunos tópicos mediáticos de este tipo de representaciones. Paralelamente, Planas anotaba su interés en una selección de negativos sobre cristal y positivos estereoscópicos, por ejemplo, en algunos relacionados con el fotógrafo Pau Audouard (1856-1918), donde aparece el fotógrafo en su estudio o en exteriores durante el proceso de la toma, junto a algunas vistas sin personajes de su estudio en la casa Lleó Morerá de Barcelona. Es posible que parte de estos cristales formasen parte de la colección Carlos Durán y fuesen separados del conjunto por el propio Planas.

2 PLANAS i MONTANYÀ, J. s.t., c. 1980. Archivo Casa Planas. Nota manuscrita de Josep Planas i Montanyà refiriéndose a los intereses que le podían suscitar algunas diapositivas estereoscópicas de los años 20 de febrero de 1987.

Otro tema de marcado interés por parte del autor, con conexiones con su primera obra, es la colección de postales e imágenes de diversos formatos sobre celebridades, especialmente vinculadas al mundo del cine y el *star system* o bien a figuras políticas internacionales. No es nada raro encontrar entre las cajas que provienen directamente del despacho de Planas sus frecuentes reencuadres y continuos cambios de formato de positivos tomados por el mismo de Errol Flyn o tantos otros actores, actrices o artistas, junto a postales de los mismos autores recortadas de la prensa ilustrada y generadas por otros autores.

El anhelo de Planas i Montanyá por merecer el reclamo de su práctica artística y empresarial a través de la fotografía de celebridades también se plasma en la colección gráfica, que en ocasiones servía para realizar algunos fotomontajes en clave humorística. Los sellos, marcas, publicidades, anuncios de prensa o firmas fotográficas históricas son otro de los temas coleccionado en álbumes y en un conjunto de composiciones enmarcadas que incorporan cada una el dorso de numerosas *carté de visite* de diversas nacionalidades, con interés específico por las firmas de autores baleares. La preocupación por la actualización y modificación de la propia firma comercial y propagandística de Casa Planas queda constatada en algunas de sus carpetas con dibujos propios de logotipos y anuncios, que también iba seleccionando y recortando para pegar de forma ordenada, cronológica y temáticamente, en otros de sus álbumes. Las temáticas bélicas y deportivas eran otro de sus intereses constantes, también repetidos en su colección de fotografía histórica.

El autor coleccionaba de forma compulsiva gran cantidad de imágenes y reproducciones agrupándolas como pequeños atlas iconográficos, en aras del interés que sentía por los elementos representados. En ocasiones, no obstante, es la peculiaridad o singularidad formal del objeto la que provoca un agrupamiento de las piezas, y no su género o temática. Es el caso de un conjunto notable de fotografías de finales del siglo XIX y principios del XX unidas por la singularidad de sus marcos o de conjuntos de cámaras fotográficas muy específicas, algunas de detective o de pequeñas dimensiones, otras de conjuntos cámaras vinculadas a la representación estereoscópica o relacionadas con la representación panorámica, a las que nos referiremos más adelante. Algunos objetos, por su autoría o singularidad, siguen ocupando un lugar destacado en la colección.

3. Primer acercamiento cualitativo a los objetos de la colección

El sentido temático y singular de la colección, aunque mantiene cierta importancia para conocer las preferencias temáticas del autor, es solo una pequeña parte del conjunto en comparación al inventario heterogéneo de objetos coleccionados. Una primera aproximación cualitativa a la colección nos permite establecer diversas secciones de interés basadas en la naturaleza y tipología de los objetos:

3.1 Precine y artilugios ópticos

A diferencia de otras secciones del archivo Planas, esta se presenta absolutamente diseminada e integrada con otros objetos de naturaleza muy distinta. No se conoce ningún inventario que indique su ubicación u ordenación previa, aunque algunos de sus objetos han sido incorporados en bases de datos de uso interno. Entre los objetos más voluminosos de la colección destaca un conjunto de linternas mágicas y proyectores previos a 1890, que se sumarían a los numerosos proyectores, cámaras y reproductores de cine y tomavistas relacionadas con el cine *amateur* a partir de 1930, muy presentes en las estanterías de la colección y que se acaban confundiendo con la colección de tomavistas que fueron utilizadas o vendidas en Casa Planas. En esta sección debemos mencionar algunas vistas dinámicas de linterna destacadas por su buen estado de conservación, la temprana fecha de realización y la presencia de indicadores de autoría, como en el caso de la vista portuarias de Emilio Vecchi, *El puerto d'Havre*, Francia (Fig. 2).

Merece la atención un grupo importante de representaciones fantasmagóricas o vistas ópticas mecánicas o dispuestas para su proyección en chromotrope. También pueden mencionarse numerosos juguetes precinematográficos a manera de cosmoramas teatrales, pequeños panoramas móviles, numerosos zootropos, praxinoscopios y especialmente visores de zoograscopio para vistas ópticas, dos de ellos especialmente significativos por su buen estado de conservación. Añadiremos un conjunto de litofanías cilíndricas y rectangula-



2. *El puerto d'Havre*, Francia. Emilio Vecchi. C. 1850. Placa de cristal pintada para linterna mágica

res y algunas piezas concretas relacionadas con otros juguetes ópticos y anamórficos de conservación parcial y un conjunto pequeño de siluetas y marionetas de sombras chinescas.

3.2 Fotografía histórica

Se trata, junto a la colección de cámaras fotográficas, del conjunto más importante de la colección Planas. Tampoco se ha realizado ningún estudio previo ni inventario que las ubique en el archivo, aunque en este caso se observa una agrupación que se corresponde en parte con la inicial, realizada por el autor. Esta ordenación se fundamenta en los formatos y técnicas de las imágenes, así como en alguno de sus aspectos singulares como el marco o la propia configuración del positivo. La cronología del material que la integra está comprendida entre 1845 y 1960, con especial presencia de vistas estereoscópicas, especialmente positivas, sobre cristal y papel. Alberga numerosos daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos, la mayoría en buen estado de conservación, con excepciones. Sólo estos últimos casos han sido parcialmente agrupados con finalidades divulgativas por parte de los actuales responsables del archivo.

Sin duda, el conjunto más extenso de positivos en la colección está formado por albúminas en formato de tarjetas de visita, pertenecientes a fotógrafos de localidades europeas con especial incidencia de autores baleares y catalanes (Jules Virenque y Viuda de Virenque, Roman Ribas, B. Calafell, Francisco Torres, Fotografía Hispana, Caula y Compañía, Juan Femenías, Amer y Suau, L. y F. Sastre, Fotografía Mahonesa, Serafín Sastre, Leone Bravi, G. Reinés, N. Nobas, R. Roig, Gravure Napoleón, etc.) Un grupo importante de estas albúminas pertenecen a las mismas familias. (Ramis de Ayreflor y Sureda, o Sureda y Moragues, entre otras), por las inscripciones en el dorso que las identifican y fechan en un rango que comprende desde 1869 a 1910. Parte de las tarjetas se encuentran enmarcadas y separadas de los lotes iniciales, aquellas a las que el autor confiere mayor valor expositivo.

Paralelamente, la colección incorpora numerosas albúminas de gran formato y diversos positivos ya al gelatinobromuro de fotógrafos mallorquines de principios del siglo XX (Truyol, Amer, Guardia, Bestard, Rul·lan, Vila, Mascaró, Payeras etc.). Entre los numerosos positivos de época destaca un conjunto de fotografías con representaciones de escenas arquitectónicas, retratistas e instantáneas de Ibiza tomadas por Leopoldo Plasencia (1906-1988) (Fig. 3), así como positivos del pintor

y fotógrafo mallorquín Guillem Bestard (1881-1869) y otros retratos positvos del fotógrafo Mario von Bucovich (1884-1947), uno de ellos de gran formato, que Planas consideraba entre de sus mejores adquisiciones.

El protagonismo de la fotografía estereoscópica se muestra a través de los abundantes visores y cámaras de todos los formatos, pero también está presente en las imágenes. La colección contiene una muestra representativa de miles de diapositivas sobre cristal para verascopio u otros visores estereoscópicos, tarjetas positivas de diversas procedencias y un conjunto prácticamente completo de las ediciones estereoscópicas publicadas por *Alberto Martin y Rellev, Marte*, u otras compañías editoriales de difusión masiva.

La colección de fotografías en formato verascopio y las tarjetas estereoscópicas constituyen el grupo más numeroso. Aunque la mayor parte se ubica en cajas al uso, numeradas y con etiqueta que indican la localidad representada, se desconoce la procedencia o si en algún momento formaron parte del mismo lote. La disposición actual impide discernir si pertenecieron a colecciones distintas. Lo cierto es que un centenar aproximado de las mismas están tomadas en las Baleares y presentan una iconografía, disposición formal y tipología muy cercana a los intereses de los estereoscopistas amateurs de procedencia catalana, interesados por las islas en las primeras décadas del siglo XX, aunque también aparecen conjuntos de imágenes que han sido realizadas por parte de viajeros franceses.

Junto a ellas debemos mencionar la abundante colección de tarjetas estereoscópicas contenida en la sección vinculada a la parte del archivo Carlos Duran, entre las últimas adquisiciones de Planas i Montanyà. Éstas comprenden temas y colecciones muy diversos, debiendo ser fechadas entre 1865 y 1920. Por dicha cronología y por algunos de los temas representados, una pequeña parte de estas imágenes se podría deber al fotógrafo mallorquín Pere Sansó, aunque permanecen en proceso de estudio y comparación.

Como piezas singulares, a parte de las mencionadas, cabría añadir un conjunto de positivos en técnicas diversas que presentan enmarcados artesanales, fotomontajes, diapositivas autocromas que reproducen obras pictóricas o positivos de gran formato.

3.3 Cámaras fotográficas y cinematográficas

Se trata del conjunto más extenso de la colección de Planas y Montanyà. Hasta el momento, se ha realizado un inventario parcial, con información muy puntual

sobre cada uno de los objetos, que incide en aspectos comerciales y no tanto en características técnicas o propiedades que se puedan asociar a los intereses del autor. Algunas de las cámaras más significativas han sido recientemente expuestas en ámbito público.

Tengamos en cuenta que el numeroso personal contratado por Casa Planas utilizó el mismo tipo de cámaras para determinados reportajes, cambiando en varias ocasiones de marcas y útiles según las necesidades y los nuevos avances tecnológicos. Todas estas cámaras, testimonios de un intenso trabajo empresarial, se suman hoy a las que Planas adquiría con vistas a su exhibición en tiendas o simplemente como disfrute personal, como las numerosas ediciones de coleccionista de Hasselbladt y Leica. Es posible trazar un recorrido por la historia de la empresa Casa Planas a través de sus cámaras, dado que el propio Planas solía posar con algunas de ellas en autorretratos o imágenes generadas como reclamo publicitario, como en el caso de las célebres "Paillard Bolex" cámaras cinematográficas para películas de 16mm películas de 16mm, fabricadas en Suiza entre 1954 y 1959.

Planas recopila y ordena las cámaras por criterios formales o técnicos, pudiéndose encontrar diversas cajas que contienen más de 30 modelos Rolleiflex u otras relacionadas con imitaciones de modelos Leica, como la valenciana "Feig", de 35mm, fabricada hacia 1945, atribuida a Vicente Ferrer Iglesias y considerada una copia directa e la Leica Compur. Entre la extensa colección, que supera los mil ejemplares, podemos destacar una cámara alemana de reproducción "Gorlitzer, model RL". c. 1909, diversas cámaras minuteras de los años 30 en buen estado de conservación, unas 30 cámaras de placas de medio y gran formato, que comprenden ejemplos desde 1880 hasta 1960, incorporando algunos modelos profesionales de Linhofs que fueron utilizadas para las representaciones industriales de Casa Planas, así como un cuantioso número de cámaras de pequeño formato, entre las cuales observamos desde estenopeicas hasta ejemplos de las llamadas "Coronet Midget".



3. *S. t. (Ibiza)*. Leopoldo Plasencia. C. 1935. Archivo Casa Planas

Son especialmente significativas las cámaras estereoscópicas y panorámicas. Entre ellas encontramos varios ejemplos de la "Estereospido. Grand Prix 1900", de la casa francesa L. Gaumont, fabricada en este caso entre 1906 y 1925, como ejemplo emblemático de la fotografía estereoscópica de aficionado de principios del siglo XX, o la Panoram-Kodak n. 4 de la Eastmann Kodak Company (1907-1924).

La colección también alberga un grupo notable de piezas singulares vinculadas a la representación trícroma como la "Jos-pe Tri-Color", fabricada entre 1924 y 1934 en Alemania, modelo usado en ámbito mallorquín por el fotógrafo Gaspar Rul·lan.

3.4 Artilugios de laboratorio

En menor medida, Planas fue adquiriendo un conjunto de objetos procedentes de diversos laboratorios analógicos que habían quedado en desuso. Se trata de ampliadoras solares de gran formato, luces y linternas de laboratorio, numerosas prensas de contacto, abundantes recipientes para químicos de procesado fotográfico, cajas de papel fotográfico sin abrir, artilugios para recorte y edición, cajas de luz de gran formato y un conjunto importante de ampliadoras y copiadoras de laboratorio de gran formato. En esta sección se confunde con más facilidad el material que fue parte de la empresa Casa Planas de aquel que fue adquiriendo el autor en años posteriores, especialmente en lo que afecta a las ampliadoras y determinado material de iluminación de laboratorio.

Una parte importante de este conjunto estaba ya ubicada en los laboratorios de Casa Planas en el mismo edificio en el que hoy día se guarda la colección. Es este, sin duda, un aspecto a remarcar de la naturaleza del conjunto, el hecho que se encuentre vinculada a la última sede de la compañía, y todavía dispuesta, parcialmente, en los muebles y cajas de almacenaje originales.

3.5 Material impreso y bibliográfico

En menor medida, podemos hablar de la importancia de determinado material bibliográfico y editorial específico, que incluye numerosos álbumes, literatura técnica, catálogos, recortes de prensa, postales, folletos de exposición, etc. Sin que se pueda desprender de ello que el autor tuviese especial anhelo y conocimiento de estas temáticas, es cierto que entre ellos destacan algunas ediciones relacionadas con literatura histórica de ámbito balear, como varios volúmenes originales de *Recuerdos y Bellezas de España* (PARCERISA, 1839-1865) o especialmente

una edición del *Álbum artístico* de Bartomeu Ferrá con fotografías de Julio Virenque (1873), numerosos ejemplares de revistas de fotografía como *Revista Kodak* (ejemplares de 1920), *La fotografía práctica* (ejemplares de 1907) o *La fotografía* (ejemplares encuadernados de los años 1903-1905), así como numerosos manuales históricos del medio.

Aunque puede considerarse una parte paralela a la colección, cabe mencionar la inclusión en ella de una extensa colección de postales que comprende tanto aquellas que habían quedado obsoletas para la empresa como las que el autor iba adquiriendo en su labor de coleccionista. En todo caso, parte de la literatura sobre el medio fotográfico y cinematográfico también refleja los intereses fotográficos y artísticos del autor.

Del mismo podemos añadir el abundante material lúdico vinculado a la iconografía fotográfica, que comprende miles de pequeños juguetes y figuras decorativas relacionadas directa o indirectamente con la fotografía, desde cámaras de plástico hasta miniaturas caricaturizadas de personajes célebres.

3.6 Archivo Carlos Durán

El conjunto extraído del etiquetado como "Archivo Carlos Durán", perteneciente al fotógrafo y coleccionista catalán Carlos Durán Torrens (1911-2001), no comprende obra fotográfica de este autor sino una pequeña parte de su colección de material histórico, tratándose por tanto de una adquisición importante por el número, calidad y estado de conservación de los objetos que la integran, concebida como colección autónoma dentro de la colección general. Tengamos en cuenta que la colección de Duran era una de las más importantes en ámbito español, iniciada mucho antes que la de Josep Planas, y que ya en 1969 pudo estar destinada, sin éxito posterior, a la creación de un primer museo de la fotografía en Terrassa (FELGUERA, 2015: 57).

Sus características específicas merecen un texto independiente, pero en un primer estudio vemos que se hallan principalmente positivos estereoscópicos, y entre ellos numerosas tarjetas tissue o dobles sencillos entre los que ya se han analizado un pequeño grupo de imágenes tomadas en Mallorca entre 1870 y 1895 (Figs. 4, 5 y 6), que proporcionan un registro iconográfico inédito en ámbito balear. Vemos también un conjunto de positivos de formatos y técnicas diversas, básicamente albúminas, escasos negativos de carácter comercial y publicitario, un conjunto notable por su valor formal de positivos con imágenes de artistas, numerados y enmarcados en

doble cristal, y un conjunto de cámaras de medio y gran formato, ampliadoras, visores, objetivos, chasis, y otros objetos de carácter óptico y mecánico. La clasificación inicial refleja la heterogeneidad y riqueza de temas, formatos y técnicas, perfectamente anotada por el autor en el exterior de las cajas.

4. Consideraciones finales sobre la singularidad de la colección

A las puertas de una futura clasificación y estudio cuantitativo más detallado, esta primera aproximación permite desarrollar la idea poco frecuente en ámbito mallorquín del fotógrafo coleccionista, no siendo la colección fruto exclusivamente de un archivo personal, sino de las inquietudes históricas y técnicas del autor. Se manifiesta en el conjunto una voluntad de generar cierta divulgación y generar un sentido panorámico de la historia de la fotografía y sus medios, factor que expresaba el propio Planas i Montanyà pocos años antes de su muerte. En este sentido, pensamos que la colección histórica merece un tratamiento documental diferenciado del resto de objetos fotográficos que formaron parte de la labor comercial de Casa Planas.



4. Vistas de Mallorca (Tranvía en el puente de sa Riera, Palma). 1893. Tarjeta estereoscópica ubicada en la sección Carlos Durán del archivo Casa Planas



5. Plaza de Abastos (Palma, Mallorca). C. 1895. Tarjeta estereoscópica ubicada en la sección Carlos Durán del archivo Casa Planas

Por otra parte, esto no impide que la singularidad de la colección radique en su capacidad de oscilar entre los objetos e intereses derivados del trabajo empresa-



6. Baños termales de Campos. C. 1890. Tarjeta estereoscópica ubicada en la sección Carlos Durán del Archivo Casa Planas

rial y comercial del Planas i Montanyà, sin perder los rasgos más esenciales que la definen en su importancia histórica. La colección y el archivo donde se ubica, en términos generales, se presenta como un conjunto absolutamente heterogéneo en cuanto a materiales y disperso en su ordenación, características comunes en las colecciones fotográficas de titularidad privada en ámbito balear, pero no obstante es importante mencionar que dicha confusión estaba ya presente en los últimos años de vida del autor, y que parte del sistema de almacenaje era el propio de la empresa o incorporado por Josep Planas. Del mismo modo, el edificio principal que alberga la colección era la antigua sede principal de la compañía, donde se trasladaron parte de los objetos de colección anteriormente ubicados en el despacho personal y vivienda de Josep Planas.

A nivel patrimonial, el conjunto fotográfico de la colección aporta originales inéditos de autores de primer orden en el panorama insular, así como una parte importante de elementos prefotográficos especialmente significativa, dada la escasa presencia de estos en colecciones locales.

Es necesario incidir en la labor de clasificación y separación del material que integra la colección a partir de un tratamiento documental capaza de distinguir la del

resto del archivo empresarial y del autor. A este primer estadio le sigue un proceso de comparación y agrupación de material que dé cuenta del conjunto como una colección de colecciones.

Bibliografía

Aguiló, C. y Mulet, M.-J. (2002). "Los fondos fotográficos privados de Baleares. Consideraciones sobre sus condiciones, procedencias, contenido y otros aspectos" en *Imatge i recerca. Ponències, experiències i comunicacions. VII Jornades Antoni Varés*. Girona: Centre de Recerca i Difusió de la Imatge, Ajuntament de Girona, pp. 173-180.

— (2004). *Guia d'arxius, col·leccions i fons fotogràfics i filmogràfics de Baleares, 1840-1967*. Palma: Sa Nostra, Caixa de Balears.

Arribas, C. (2018). "La imagen moderna de España en los años 60 a través de las postales turísticas" en Travé, R. y Milano, C., *De dos orillas: imagen y experiencia en el turismo*. Tenerife: Pasos, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, pp. 59-82.

Felguera, M. S. (2015). "Col·leccions de fotografia a Catalunya", en Bassegoda, B. y Domenech, I., *Antics i nous col·leccionistes: materials per a la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Barcelona: Servei de Publicacions, pp. 39-63

Ferrà, B., y Virenque, J. (1873). *Álbum artístico de Mallorca: colección fotográfica de los objetos más notables por su valor artístico o histórico que se conservan en nuestra isla*. Palma: [s. n.].

Mulet, M.-J. (2001a). *Fotografía a Mallorca, 1839-1936*. Barcelona: Lunwerg.

— (2001b). *La fotografía a les Balears (1839-1970)*. Palma: Documenta Balear.

Mulet, M.-J. y Seguí, M. (2005). *Fotografía i turisme a les Balears. Josep Planas i Montanyá.* Barcelona: Lunwerg.

Mulet, M.-J., Oliver, J. C., y Sebastián, M. (2018). "Spain as the scenery of mass tourism phenomena–between elite tourism and popular tourism: The image of the country through cinema and photography", en Lundberg, C., y Ziakas, V. (Eds.). *The Routledge Handbook of Popular Culture and Tourism.* Londres y Nueva York: Routledge, pp. 340-352.

Piferrer, P. (1842). *Recuerdos y bellezas de España*. Mallorca. [s.n]

"Possible Museu Planas i Montanyà", en *Revista Mallorca Col·lecció*, Año VI, núm. 13 (diciembre 2014), p. 4.

PIONERAS "INTRÉPIDAS". FOTÓGRAFAS Y AERONAUTAS EN LA ESPAÑA DECIMONÓNICA (1840-1860)[1]

Stéphany Onfray

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Siguiendo la pista de varias mujeres, que entre 1849 y finales de la década de 1850 estuvieron viajando por España, queremos destacar el especial interés que tanto la fotografía como la aerostación suscitaron en un público femenino, cada vez más sensible a este tipo de ocio visual. Así, después de una breve introducción sobre el papel que tuvieron las mujeres en la aeroestación desde el siglo XVIII, y gracias al estudio de casos específicos, como los de Ernestine Nadar, Jane Clifford o Madama Senges, queremos ampliar y rectificar la información de la que a día de hoy disponemos sobre cada una de ellas.

Palabras clave: Fotografía s. XIX, Mujeres y Fotografía, Fotógrafas, Fotografía en España, Ascensiones aerostáticas, Mujeres aeronautas, Madama Senges, Jane Clifford, Ernestine Nadar, Mujeres s. XIX.

Abstract

Following the trail of several women, who between 1849 and the end of the 1850s travelled around Spain, we would like to highlight the special interest that both photography and aerostation aroused in a female public that was increasingly sensitive to this type of visual leisure. Thus, after a brief introduction on the role played by women in aerostation since the 18th century, and thanks to the study of specific

1 Este artículo es parte de la tesis doctoral que la autora está realizando sobre "Mujeres y fotografía en el siglo XIX español. El ejemplo madrileño de la Colección Castellano (1850-1870)" en la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección de la Dra. Concha Casajús Quirós y del Dr. Juan Miguel Sánchez Vigil.

cases, such as those of Ernestine Nadar, Jane Clifford or Madama Senges, we would like to expand and rectify the information we currently have on each of them.

Keywords: 19th century photography, Women and photography, Women photographers, Photography in Spain, Aeronautical ascents, Aeronautical shows, Women aeronauts, Madama Senges, Jane Clifford, Ernestine Nadar, 19th century Women.

Introducción

"Esta idea estaba en el aire". Así es como Nadar (1820-1910) caracterizaba, no sin una nota de humor, una de las ideas que le hicieron pasar a la posteridad: la fotografía aerostática (NADAR, 1864: 63). Considerando la relación que pudo establecerse entre los globos y la cámara, conviene mencionar que estas dos actividades, que a menudo se desempeñaban de manera ambulante, se encontraban a mitad de camino entre la experimentación científica y el ocio popular y comercial. Ambas transformando, cada una a su manera, la percepción que el hombre tenía del mundo en el que se desenvolvía (GERVAIS, 2001: 2).

Por otra parte, también conviene añadir otro factor a esta ecuación: el especial interés que ambas actividades suscitaron en un público femenino cada vez más sensible a este tipo de ocio visual. Así, es interesante destacar la abundancia de manifestaciones que asociaban tanto a la aerostación como a la fotografía con el sexo femenino, en particular mediante su personificación bajo los rasgos de mujeres (Fig. 1).



1. Personificaciones femeninas del globo y de la fotografía (Paul Hadol, *Le Ballon de ces dames*, ca. 1860-1870, Musée Carnavalet y Emile Marcelin, "La photographie", *Le Journal Amusant*, 1862, BNF)

En otro orden de cosas, es elocuente observar que los globos incluso se unieron a algunas prácticas generalmente relacionadas con la sociabilidad femenina. Aquí nos referimos en particular a una de las composiciones conservadas en el Álbum victoriano de Georgina Berkerley, donde observamos los retratos fotográficos de varias personas entre las que se encuentra una mujer, sobrevolando justamente la ciudad de Madrid en la canasta de un globo (Fig. 2) (SIEGEL, 2009: 92; 175-76). A día de hoy, no sabemos si el retrato de mujer podría tratarse del de Georgina Berkeley, pero este dibujo nos aporta muchos detalles sobre la omnipre-

sencia de los globos en la cultura fotográfica y, sobre todo, en el universo femenino de mediados del siglo XIX.

Así, esta actividad, que se consideraba como "masculina", despertaba en realidad un gran interés entre las mujeres. Dicha atracción culminó con la ascensión de numerosas "intrépidas" aeronautas, entre las cuales varias tuvieron una relación cercana con la cámara fotográfica. Así, después de una breve introducción sobre la relación que, desde el siglo XVIII, el sexo femenino mantuvo con los experimentos aeronáuticos, y gracias al estudio de varios casos específicos -Ernestine Nadar (1820-1910), Jane Clifford (1821-1885) o Madama Senges (*fl.* 1849-1851)- queremos ampliar y rectificar la información de la que, a día de hoy, disponemos sobre cada una de ellas. De este modo, queremos evidenciar la labor de investigación que, a día de hoy, sigue pendiente para elaborar *otra* historia de la fotografía, ayudando a difuminar la visión errónea de la práctica pionera como intrínsecamente masculina.



2. Georgina Louisa Berkeley, *Ballon et vue de Madrid, avec le Palais Royal*, entre 1866 y 1871, PHO 1987 36 73, Musée d'Orsay

1. Mujeres y espectáculos aéreos

Aunque el propósito de este artículo no sea la plasmación exhaustiva de la rica historia de la aerostación en España[2], sí conviene destacar ciertos elementos que ayudarán a entender las repercusiones del fenómeno sobre la vida cotidiana, desde finales del siglo XVIII. En 1876, Nadar escribía en el prefacio de *Histoire des Ballons* que, a pesar de que los primeros ensayos aerostáticos tuviesen lugar durante la primera mitad del siglo XVIII, no es antes de 1783 que éstos culminaron en "la ley en virtud de la cual los globos de tela, inflados (…) de cierta manera, abandonaban el suelo por sí mismos y se elevaban automáticamente en el aire" (SIRCOS y PALLIER, 1876: 2).

2 Dicha historia ha ocupado a MARION 1885; CASTAÑEDA Y ALCOVER [1933] 2012; GOMÁ 1946; NAVARRO 1970.

Efectivamente, en junio de 1783 se difundió en Francia la noticia del experimento llevado a cabo por los hermanos Montgolfier en Annonay, Francia (SIRCOS y PALLIER, 1876: 27). A finales de agosto, éste se repitió en París, con el éxito que se merecía semejante adelanto de la ciencia:

> Más de trescientas mil personas habían acudido a ver el ensayo y rápidamente el *Champ-de-Mars* demasiado lleno rechazó a los recién llegados, que tuvieron que retirarse hasta la orilla del Sena y el camino de Versalles (SIRCOS y PALLIER, 1876: 35).

Al igual que otros países europeos, España prestó un especial interés a estas experiencias, organizando unas pruebas que también atrajeron una masa de curiosos. Los primeros intentos fueron frustrados, por lo menos hasta que Jean Bouclé (*fl*. 1784), un francés establecido en Alicante lleve el proceso a cabo en Aranjuez, aunque éste le dejase incapacitado (SIRCOS y PALLIER, 1876: 102; PAU PEDRÓN, 2006: 95).

Estos eventos eran de alto riesgo, acabando a menudo con el fallecimiento de los aventureros o, al menos, con la destrucción de sus globos (TORREBADELLA-FLIX, 2014: 10). Pero las diferentes aplicaciones que podían conllevar los hacían especialmente atractivas para la población, independientemente de su condición social o económica; algo reflejado en la prensa diaria (PAU PEDRÓN, 2006: 96; TORREBADELLA-FLIX, 2014: 2), y en la cultura visual de la época[3].

Después del intento de Bouclé, se multiplicaron las pruebas en España, pasando de cuatro en 1783 a cincuenta y cuatro en 1784 (SIRCOS y PALLIER, 1876: 102). Frente al entusiasmo general, varias personalidades europeas como Vicente Lunardi (1754-1806) -al que nos referiremos más adelante- llegaron a pasar una temporada en el país, viajando de ciudad en ciudad, siempre con el fin de presentar el espectáculo a un nuevo público (TORREBADELLA-FLIX, 2014: 5).

No obstante, a pesar de lo que podríamos pensar, la fiebre aerostática no fue exclusivamente masculina, sino todo lo contrario. En 1876, Sircos y Pallier ya registraron la fascinación de las mujeres por estos eventos, describiendo una suerte de embrujamiento femenino:

> La satisfacción fue tan grande que las damas, elegantemente vestidas, con sus ojos dirigidos hacia el globo, recibieron la lluvia más fuerte y abundante sin

3 Véase: Antonio Carnicero, *Ascensión de un globo Montgolfier en Aranjuez*, 1784, Museo del Prado.

> molestarse, mucho más interesadas en ver este hecho tan sorprendente que en protegerse de la tormenta (1876: 35).

De hecho, el interés de las mujeres por las ascensiones no tardó en ser documentado. Ya en 1785, se tenía constancia de la participación de varias de ellas en las mismas. A día de hoy, se considera a Rosine Simonet (*fl*. 1770-1796) y a su hermana Leonora Simonet (1772-1852), dos actrices francesas establecidas en Londres con su familia, como las dos primeras mujeres en experimentar dichos ascensos, respectivamente el 3 y 21 de mayo de 1785. Ambas fueron invitadas por Jean-Pierre Blanchard (1753-1809) y tenían entonces aproximadamente 13 y 15 años, siendo ya, a pesar de su edad, unas actrices reconocidas (HIGHFILL, BURNIM, y LANGHANS, 1991: 76-78). Se comenta que Rosine Simonet incluso ascendió con un perro faldero, y que repitió la experiencia en solitario siete días más tarde, con la supervisión terrestre de Blanchard (DAVIES, 2015).

Curioso es el hecho de que la tercera mujer en viajar por los aires también fuese actriz. Se trataba de la inglesa Mrs. Letitia Ann Sage, que acompañó al mencionado Lunardi el 29 de junio de 1785, en Londres. Ese día, también iban a participar el coronel Hastings y George Biggin, aunque por problemas de peso Lunardi y Hasting tuvieron que permanecer en la tierra. La experiencia aerostática marcó profundamente a Mrs. Sage, que inmediatamente consignó sus impresiones en una libreta que, por su título -*A Letter, Addressed to a Female Friend*-, entendemos como destinada en prioridad a un público femenino. En dicha carta, Letitia Sage indicaba lo siguiente:

> Por fin, querida amiga, he emprendido mi experimento favorito; nuestro vuelo aéreo tuvo lugar el miércoles. Ahora todo ha terminado, y me siento más feliz e infinitamente más complacida con mi excursión que en cualquier otro evento anterior de mi vida (1785, 3).

Enseguida, la figura de Mrs. Sage se asoció a su atracción por los globos, un aspecto que se destacó en varios retratos suyos[4]. Sin embargo, a pesar del entusiasmo provocado por la expedición, una cierta frustración se percibe en sus memorias, por no haber podido completar la totalidad del viaje junto a Mr. Biggin, oficialmente debido a

4 Véase por ejemplo el retrato conservado en el Museo de la Ciencia de Londres, en el que se representó a la actriz con un motivo de globo: Artista desconocido, *Mrs. Letitia Ann Sage*, 1785, Inv. 1950-302/4, Science Museum.



3. A. Tissandier, *La mort de Sophie Blanchard el 6 de julio de 1819*, 1876 (SIRCOS y PALLIER 1876, 313)

una lesión en el pie y, probablemente, por la debilidad asociada a su condición de mujer:

> Fue entonces cuando un pequeño rasgo de debilidad femenina, se lo confieso, se coló en mi corazón. Deseé que no avanzara más allá de lo que yo pudiera acompañarle. Le envidiaba un viaje tan largo; pero como los sentimientos que no son naturales sólo producen impresiones de fuga, pronto recuperé los míos; y como parecía que el señor Biggin deseaba tanto seguir adelante, le dije adiós con infinito placer; y sólo esperaba su regreso seguro (1785, 26).

Otra exploradora cuyo nombre llegó a inscribirse en la historia de la aerostación fue el de Sophie Armant (1778-1819), que muy joven se casó con Jean-Pierre Blanchard, aprendiendo el oficio junto a él. Cuando falleció su esposo en 1809, Sophie Blanchard ya llevaba varios años llevando a cabo ascensos en solitario, viajando por todo el territorio francés (SIRCOS y PALLIER, 1876: 310-11). La dramática teatralidad de su fallecimiento en 1819, tras el incendio de su globo, marcó profundamente la población, en particular por haber sido ampliamente relatada y reproducida en la cultura visual o literaria de la época (Fig. 3):

> Los últimos bravos acababan de cesar, cuando de repente un resplandor inesperado sorprendió a los espectadores. Se pensó que se trataba de una sorpresa planeada por la aeronauta y se produjeron aclamaciones frenéticas para comunicar a Madame Blanchard que el público le daba las gracias. Unos segundos más tarde, la llama apareció en la cesta, donde se pudo ver a la aeronauta tratando de apagarla. ¿Tuvo éxito? No, no lo hizo. Una enorme llama sobrepasa el aerostato (SIRCOS y PALLIER, 1876: 314).

Las mujeres aeronautas también llegaron a España, y eso desde las primeras décadas del siglo XIX. En abril y mayo de 1818 se encontraban por ejemplo en la capital Jacques Garnerin (1769-1823) y su hija Elisa, que disfrutaban de una amplia fama, por ofrecer un ejercicio muy especial en el que Elisa Garnerin (1791-1853) proponía unas "descensiones en paracaídas con globo perdido" (TORREBADELLA-FLIX, 2014: 7):

> Ha llegado a esta capital la célebre señora Elisa Garnerin, que ha hecho diferentes ascensiones aerostáticas en presencia de varios soberanos de Europa. Es

> regular que venga á España con designio de ofrecernos el interesante espectáculo de una joven que se larga á los aires, y desde una gran altura abandona el globo que la ha arrebatado, y se deja caer fiada en su ingenioso y útil para-caídas[5].

Como a menudo ocurría con este tipo de espectáculos, ciertos inconvenientes imposibilitaron que la ascensión se llevara a cabo. Tras varios intentos, los Garnerin se llevaron el furor de los espectadores, desencadenando el arresto de ambos exploradores, por lo menos hasta el reintegro de las sumas percibidas (TORREBADELLA-FLIX, 2014: 7-8):

> Del ruido que hacían sus numerosos carteles en todas las esquinas de la capital, para anunciar y diferir continuamente la incomparable experiencia de la bajada en para-caída: para bajar, es preciso haber subido, y por desgracia usted no ha podido hacerlo[6].

A lo largo de la centuria, las "intrépidas" aeronautas, solas o acompañadas, se sucedieron en varias localidades españolas, mejorando cada vez más las condiciones técnicas y ampliándose las pobres medidas de seguridad que tantos dramas habían producido. El desarrollo de la técnica fotográfica permitió documentar, a finales de la década de los años 1850, las ascensiones de varios profesionales entre los que se encuentra a Madame Poitevin (Fig. 4), que incluso operó ante la propia Familia Real[7].



4. Autor desconocido, *Salón de Sta. Engracia de Zaragoza, Ascensión de Madame Poitevin*, 1866, Cortesía Colección Sergio Navarro (Fuente: María de los Santos García Felguera)

5 *Crónica científica y literaria*, 20/03/1818, p. 3.

6 *Crónica científica y literaria*, 16/10/1818, pp. 5-8.

7 *La Correspondencia de España*, 19/11/1863, p. 1.



5. Representaciones gráficas de Madame Poitevin en la prensa española. (Ortego, "Campos Elíseos, Ascensión de Mad. Poitevin", *El Museo Universal* 04/09/1864, p. 8 y Autor desconocido, "Ascensión de Mme. Poitevin", *El Tiburón*, 01/01/1867, p. 6)

El ejercicio de Madame Poitevin era especial puesto que, basándose en el relato de una de sus ascensiones realizadas en París en 1850 ésta, "vestida de amazona y montada en un soberbio bruto de cuyas crines pendían cintas de todos los colores, se [lanzaba] intrépida a los aires"[8]. Su figura estuvo ampliamente conocida en España, gracias a su uso de la prensa como medio de comunicación comercial; algo que posibilitó que tanto sus éxitos como sus fracasos se viesen representados en las publicaciones gráficas de la época (Fig. 5).

2. ¿Aeronautas o fotógrafas?

Nadar, el primero en patentar la llamada "fotografía aerostática", realizó sus primeras ascensiones fotográficas en París en 1863[9], pensando en particular en las aplicaciones para el catastro y la ordenación urbana; una idea pionera pues ningún país contaba con un sistema topográfico preciso (NADAR, 1864: 42 y 54)[10]. El Museo Carnavalet de París o la Biblioteca Nacional de Francia (BNF) cuentan con varias imágenes de estos eventos (desde la tierra como desde el aire)[11], que el propio Nadar narró con detenimiento, trasladando por ejemplo la fuerte emoción que sintió durante el revelado de la primera imagen (NADAR, 1864: 58).

8 *El genio de la libertad,* 13/10/1850, p. 1. En otras ocasiones montó sobre un toro (*La Correspondencia de España*, 25/08/1863, p.1) o sobre un asno (*El Cascabel*, 08/1864, p.2).

9 Sobre los viajes aerostáticos de Nadar, véase el catálogo de la exposición organizada en la BNF en 2018 (AUBENAS y LACOSTE, 2018: 239-59).

10 Sobre los primeros ensayos de fotografía aerostática en España, que Núria Ríus sitúa a principios de la década de los 1850, gracias a un grabado que pudo haber sido elaborado en base a una imagen fotográfica, véase (*F. RÍUS 2012*).

11 Sacadas desde la tierra por Pierre Lamy, o en los aires por el propio Nadar. Véase: Pierre Lamy, *Le géant au Champ de Mars, lors de la deuxième ascension*, 18/10/1863, PH1978, Musée Carnavalet; o Nadar, *Première photographie de Paris vue du ciel*, 1868, EO-15 (11)-FOL, BNF.

Las memorias del fotógrafo también aportan información acerca de la repulsión naturalmente asociada a la presencia de mujeres en dichos ensayos, como lo demuestran sus inflexibles palabras al presentarse Aurélie de Bossi, princesa de la Tour d'Auvergne (1809-1889)[12], que entonces quería formar parte del viaje:

> ¡¡No!!
> Pero es tu único pasajero de pago el que pierdes, ya que los demás...
> ¡¡¡No!!!.
> Y le doy la espalda. Vuelven de nuevo.
> ¡¡¡No, no, no!!!... (NADAR, 1864: 254).

Sin embargo, Nadar no contaba con la determinación de dicha princesa, que venció gracias a una voluntad contra la cual éste no pudo luchar:

> - Deseo subir, señor.
> - Es imposible, señora.
> - Quiero subir, señor.
> - No subirá, señora.
> - Subiré, señor (NADAR, 1864: 254).

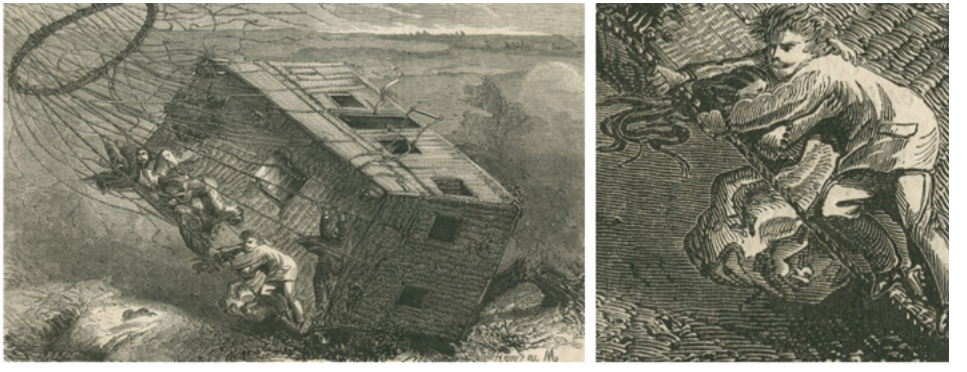


6. Nadar, Nadar y su esposa, Ernestine, en un globo, ca. 1865 (impresión de 1890), Inv. 2005.100.313, The Met

Efectivamente, la princesa subió y pudo disfrutar del viaje junto a tan viril compañía. A posteriori, Nadar incluso homenajeó a la dama "que de un extremo a otro no se [había] desmentido y [había] sido valiente como un hombre... ¡valiente!" (NADAR, 1864: 295).

Este aspecto se confirmó con la propia Madame Nadar, Ernestine Lefèvre (1820-1910). Si bien no pareció haberse acercado a la cámara, sí tenía una gran influencia sobre la dirección y la economía del estudio familiar, que al fin y al cabo suponía la fuente principal de financiación de estos proyectos aerostáticos (MCCAULEY, 1994: 116). De hecho, Ernestine tuvo un especial interés en compartir algunos viajes con

12 Una fotografía de Aurélie de Bossi se conserva en la BNF : Estudio de Fratelli Alinari, "Retrato de la princesa de la Tour d'Auvergne", en *Recueil. Oeuvre de Fratelli Alinari. Photos-cartes de visite*, ca. 1860, BNF.



7. Henry de Montaut, *Catastrophe du ballon Le Géant, Le Monde Illustré*, 07/11/1863, p. 1

su esposo (Fig. 6), aunque éste redujese su apetito aerostático a simples supersticiones femeninas, que llevaron a Ernestine a imponer su presencia:

> Los que me han reprochado de haberme llevado a mi mujer tienen sin duda la desgracia de ignorar que, por lo general, casi nunca nos casamos si no es para seguir una voluntad diferente a la nuestra (…) Y no me avergüenza en absoluto añadir que, en general, esto sigue siendo lo mejor que podamos hacer (NADAR, 1864: 320).

La participación de Ernestine Nadar en una de las sesiones realizadas en Hannover trascendió en la prensa femenina española, gracias a la pluma de Aurora Pérez Mirón, seudónimo de la actriz y escritora Joaquina García Balmaseda (1837-1911). En 1863, ésta relataba el evento centrándose particularmente en las dificultades sufridas por los viajeros y, en particular, en la serie de inconvenientes que, según ella, parecían haber sido provocados por la indumentaria de Ernestine Nadar, inadecuada para semejantes excursiones:

> El globo ha ido á caer á Hannover, malhiriéndose en su descenso Mr. Nadar, su esposa é hijo, el escritor Saint-Félix, y algún otro de los pasajeros de este buque aéreo. Mdme. Nadar estuvo á pique de perecer pues, enganchándosele el vestido en una tabla, quedó debajo de la barquilla"[13].

13 Aurora Pérez Mirón, "Revista semanal", *Álbum de señoritas y Correo de la moda*, 31/10/1863, pp. 1-2.

Lo más probable es que la indumentaria de Ernestine Nadar tuviese poco que ver con el peligro de la situación, que su marido atribuyó más bien a los fuertes vientos que acabaron provocando el volcamiento de la cabina (NADAR, 1864: 356-57); un aspecto que por cierto fue ampliamente ilustrado en la prensa (Fig. 7). Sin embargo, la que fue calificada como la "heroica Madame Nadar" por sus contemporáneos (SIRCOS y PALLIER, 1876: 382), debió de aprender la lección, como podría exponerlo el retrato en nueve poses conservado en el J. Paul Getty Museum (Fig. 8).

Este conjunto de positivos deja pensar que, tras esta fecha, Ernestine pudo adoptar una vestimentaria más adaptada a esta actividad, queriendo a su vez exponerlo públicamente, posando con un estuche para prismáticos y el ancla de un globo. No sabemos si Madame Nadar llegó a estrenar este traje en siguientes ascensiones, o si estos retratos respondían más bien a una respuesta especialmente dirigida a los detractores.

3. El caso español de Jane Clifford y Madama Senges

Sin embargo, más de una década antes de la aventura foto-aérea de los Nadar, otros personajes, entre los que se encontraban varias mujeres, empezaron tímidamente a acercar el globo y la cámara. De hecho, no sabemos si Nadar fue efectivamente el primero en fotografiar desde los aires, pues varios investigadores plantean la posibilidad de pruebas anteriores a las del fotógrafo francés (KURTZ, 2006: 57; F. RÍUS, 2015). Gerardo Kurtz desvela por ejemplo las intenciones de Charles Clifford por realizar el "panorama de Madrid a vista de pájaro", y de subir en globo con su cámara fotográfica[14]. En 1851, se narraba en la prensa madrileña que:

> En la tarde del domingo se verificó en la plaza de toros la ascensión aerostática en un globo de colosales dimensiones (...) De los aeronautas ingleses Goulston, Cliford [*sic*] y la esposa de este último, mistris Cliford [*sic*][15].

Esta ascensión no fue la primera realizada por la pareja de fotógrafos ingleses, que el año anterior había organizado un evento similar en Francia[16]. A pesar de los

14 (KURTZ, 1996: 47-49).

15 *La Ilustración,* 18/01/1851, p. 7 (KURTZ, 1996: 50; BULLOUGH AINSCOUGH, 2019: 350). Otro comunicado se realizó en La Patria, 31/01/1851, p. 4 (BULLOUGH AINSCOUGH, 2019: 349-50).

16 (BULLOUGH AINSCOUGH, 2019: 56). Sobre la actividad aeronáutica de Charles y Jane Clifford, muy recomendable es el trabajo de (KURTZ, 1996).



8. Nadar, *Ernestine Nadar (*con detalle), ca. 1863, Inv. 84.XM.436.492, The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles

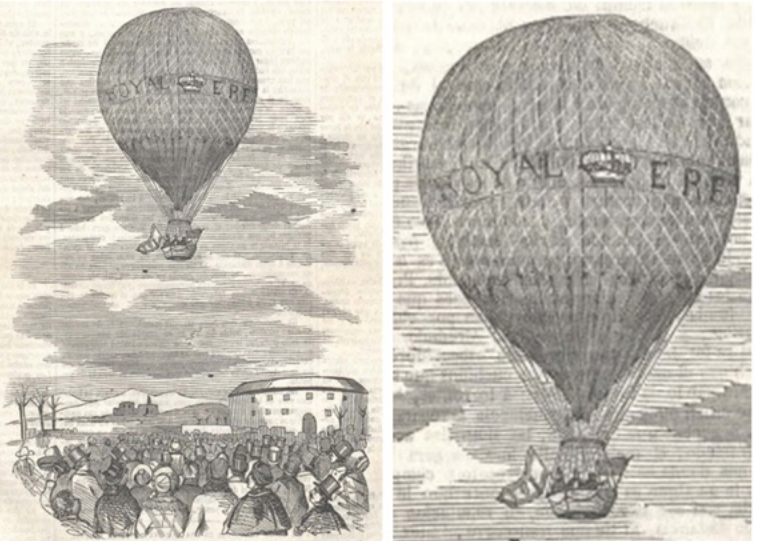
riesgos asociados a este tipo de espectáculos, Jane Clifford participó en varias de las ascensiones organizadas en Francia como en España[17] (Fig. 9). Es más, el convenio de colaboración en el que se acordaba la realización de cuatro demostraciones en España, venía firmado por D. Antonio Hernández, "Empresario de la Plaza de Toros" de Madrid, el Sr. A. Goulston, y "el Sr. J y C Clifford"; es decir que incluía a Jane Clifford como parte igual en el encargo profesional[18], a cambio de verla declarar que se prestaba al

17 *Journal des débats politiques et littéraires*, 20/09/1850, p. 1. Riesgos que pueden verse en el trabajo de Bullough (BULLOUGH AINSCOUGH, 2019: 55-56).

18 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid: Escribano Santín de Quevedo. T.26.042, f.305 (BULLOUGH AINSCOUGH, 2019: 58).

mismo por su "libre y espontánea voluntad", sin haber sido "inducida, violentada ni atemorizada por su esposo ni otra persona en su nombre"[19].

Al igual que en el caso de otras fotógrafas, que no llegaron a recibir la cobertura documental de la que disfrutaron sus maridos, a día de hoy se conserva muy poca información acerca de Jane Clifford[20]. Gracias a los padrones municipales madrileños de 1857 y 1858, los estudiosos de la pareja británica indican que ella pudo haber nacido en 1821 en Londres[21], y fallecido en París, donde se había mudado en 1866 (BULLOUGH AINSCOUGH, 2019: 165). Jane Clifford formó una amplia parte del negocio familiar, cuyos anuncios señalaban, ya en 1856, una labor que, tras la muerte de Charles menos de 10 años más tarde, acabaría por oficializarse (FONTANELLA, 1999: 33-35; BULLOUGH AINSCOUGH, 2019: 64):



9. "Ascensión de MM. Goulston, Cliford [sic] y Mistris Cliford [sic]" (con detalle), *La Ilustración* (Madrid), 18/01/1851, p. 7 (KURTZ 1996, 50; F. RÍUS 2012; TORREBADELLA-FLIX 2014, 17; BULLOUGH AINSCOUGH 2019, 350)

> La señora viuda de Clifford pone en conocimiento del público de Madrid que ha establecido una galería fotográfica para retratos a estilo de Londres, en la calle mayor, número 18 y 20, piso cuarto de la izquierda, habiendo hecho venir de

19 (BULLOUGH AINSCOUGH, 2019: 59).

20 Para más información sobre la misma remitimos a (FONTANELLA, 1996; 1999; KURTZ, 2001; VEGA DE LA ROSA, 2017; FERNÁNDEZ ALBARÉS, 2019; BULLOUGH AINSCOUGH, 2019).

21 Aunque se ha emitido la hipótesis de que Jane Clifford pudiese haber sido Jane Nina Wingley (FONTANELLA, 1996: 14; 1999: 222), ésta ha sido descartada por Bullough que, mediante los padrones de la ciudad de Londres para los años 1851, 1861 y 1881, pudo desvincular el destino de ambas fotógrafas (BULLOUGH AINSCOUGH, 2019: 53-54).

> Inglaterra uno de los mejores operarios y máquinas de las más modernas. Dicha señora sigue además la publicación de las vistas de los principales monumentos de España, sacadas con tan feliz éxito por su difunto esposo don Carlos Clifford, fotógrafo que fue de SS. MM. y de la reina de Inglaterra, cuyo depósito se halla en LA CORONA DE ORO, Carrera de San Gerónimo, núm. 2. También se encarga de copiar cuadros, grabados, planos, etc., etc.[22].

En todo caso, los ejemplos de Ernestine Nadar y Jane Clifford permiten afirmar que los ensayos aeronáuticos realizados por fotógrafos no eran necesariamente "cosa de hombres". Nos lo confirman también varios anuncios publicados en prensa por la francesa Madama Bertrande Senges, daguerrotipista que estuvo viajando por el territorio español a finales de los años 1840 y principios de la década siguiente, tal y como lo ha destacado extensamente María de los Santos García Felguera (2021).

A día de hoy, existe una cierta confusión acerca del personaje de Madama Senges (*fl*. 1828-1858). De hecho, la encontramos en la prensa como "Marie Bertrand Senges"[23], "Mma. Martrand Senges"[24], "Madame Bertrande"[25], "Madame Bertran de Senges"[26], o "Mme. Bertrand Senges"[27], mientras que ésta firma los documentos oficiales[28], o sus cartas dirigidas al público como "Bertrande Senges"[29].

Las primeras noticias de las que disponemos de la daguerrotipista y aeronauta remontan al mes de julio de 1849. Gracias a un anuncio publicado en Gerona, sabemos que aprendió el oficio con Mr. Derrussy (*fl*. 1834-1851), fotógrafo y minia-

22 *La Iberia*, 13/01/1865, p. 4 (BULLOUGH AINSCOUGH, 2019: 336).

23 *El Comercio*, 03/03/1850, p. 3.

24 *El Heraldo*, 08/03/1850, p. 3.

25 *El Comercio*, 11/03/1850, p. 3.

26 *La España*, 15/03/1850, p. 2.

27 *La España*, 21/07/1850, p. 1.

28 *Solicitud de Mdme. Bertran de Senges al Gobernador Civil para verificar una ascensión en la Plaza de Toros de Cádiz* (25/02/1850), Archivo Histórico Provincial de Cádiz (AHPCA), ES. 11080.AHPCA / 1.3.8.1.3.// Gobierno Civil de Cádiz. Orden Público. Espectáculos. 158/60 (BARROSO ROSENDO, 2019).

29 *El Comercio,* 11/03/1850, p. 3 y 02/04/1850, p. 4.

turista cuyo estudio se situaba en el número 3 de la *Rue des Prouvaires* en París (GARCÍA FELGUERA, 2021: 40)[30]:

> Avisos. Mma. Bda. Ma. SENGES, discípula de Mr. Derussi [*sic*] célebre fotográfico [*sic*] de París, hace retratos fotográficos según los mejores y últimos procedimientos de los métodos francés y americano, ilumina también dichos retratos con toda perfección, advirtiendo que no se necesita sentar más que una sola sección de 10 segundos. También da lecciones á los aficionados, y posee un surtido de instrumentos propios de este arte. Se opera desde las 8 de la mañana hasta las 5 de la tarde. Permanecerá en esta capital hasta el día 20 del corriente. Habita en la calle de las Ballesterías núm. 28[31].

También tenemos constancia de que, durante este mismo año de 1849, Bertrande Senges trabajó como fotógrafa en Zaragoza[32], y en Madrid[33]. Sin embargo, unos meses más tarde, es como aeronauta que la encontraríamos en Cádiz, publicitando su propio "sorprendente y audaz espectáculo":

> Tenemos el placer de anunciar que se está preparando en esta ciudad un sorprendente y audaz espectáculo, digno además de toda la atención, por ser una señorita francesa la protagonista de él. Madama Marie Bertrand Senges, fiel y valiente compañera por tierra y por aire del celebro [*sic*] Arban, se dispone a verificar una ascensión aerostática en esta plaza. Creemos con fundamento sea el domingo próximo 10 del corriente el señalado para esta función: y confiamos que merecerá el aprecio y aplauso de esta tan culta capital, que tan acostumbrada está a saber premiar los esfuerzos del ingenio, del valor y del talento[34].

30 En 1854, se publica un anuncio del sucesor de Derussy que indica que su casa de la Rue des Prouvaires se fundó en 1838, por lo que deducimos que Debussy pudo empezar como pintor o miniaturista. Varios daguerrotipos suyos se conservan en la BNF o en el George Eastman Museum.

31 *El postillón*, 04/07/1849, p. 4. En esta época, Mr. Arban (y quizá su mujer), se encontraba en Nîmes (Francia). *La Bourgogne*, 12/07/1849, p. 2.

32 *La Templanza*, 04/10/1849 (ROMERO SANTAMARÍA, 1986: 69; AGUSTÍN LACRUZ y TOMÁS ESTEBAN, 2018: 627).

33 *El Heraldo*, 08/11/1849, p. 4 y 11/11/1849, p. 4 (VEGA DE LA ROSA, 2017: 123).

34 *El Comercio*, 03/03/1850, p. 3.

Por problemas técnicos y meteorológicos, la ascensión gaditana no pudo tener lugar en la fecha programada. Tras varias cancelaciones, las expectativas fueron tales que Senges se vio obligada a disculparse ante el público[35]. A finales de marzo, la daguerrotipista y aeronauta, visiblemente afectada por todos estos contratiempos y seguramente agobiada por el destino carcelario de los Garnerin, acabó declarando en la prensa:

> Si la ascensión no se verificase hoy Domingo por el mal tiempo, se hará el Lunes, y si en este día tampoco fuese posible, el Martes, y así sucesivamente hasta conseguir cumplir con lo que tien [*sic*] ofrecido[36].

Es probable que Senges cambiase de oficio, abandonando la fotografía hacia 1850 o, algo menos posible, que alternase la fotografía y la aeroestación. En todo caso, la cobertura pública de sus desplazamientos a Madrid[37], Sevilla[38], Cádiz[39], Lisboa[40], La Coruña[41], o Barcelona[42], nos permite obtener una perfecta idea del camino seguido por Senges a lo largo de la Península.

Otro aspecto importante sería rectificar ciertos datos erróneos facilitados acerca de la identidad de Senges que, tanto en la prensa histórica[43], como en estudios posteriores (BARROSO ROSENDO, 2019), se ha descrita como la viuda del aeronauta Francisque Arban (1815-1849), desaparecido el 7 de octubre de 1849 en Barcelona, durante uno de sus actos aerostáticos (TORREBADELLA-FLIX, 2014: 12).

35 *El Comercio*, 11/03/1850, p. 3.

36 *El Comercio*, 31/03/1850, p. 4.

37 *La España*, 15/08/1850, p. 2.

38 *El Clamor Público*, 07/03/1850, p.3; *Diario de Barcelona,* 30/01/1851, p. 5.

39 *El Heraldo*, 08/03/1850, p.3; *El Comercio*, 11/03/1850, p. 3; *El Comercio*, 15/03/1850, p. 3; *La España*, 15/03/1850, p. 2; *El Comercio*, 29/03/1850, p. 3; *El Comercio*, 31/03/1850, p. 4; *El Comercio* (Cádiz), 02/04/1850, p. 4; *La Época,* 05/04/1850, p. 4 y *El genio de la libertad*, 21/02/1851.

40 *La España*, 30/06/1850, p. 2 y *La España*, 15/08/1850, p. 2

41 *La España*, 21/07/1850, p. 1; *La España* (Madrid), 15/08/1850, p. 2; *El Clamor Público*, 16/08/1850, p.4; *La Patria*, 22/08/1850, p. 3; *Diario Constitucional de Palma*, 31/08/1850, p. 3.

42 *El Sol*, 21/03/1851, p.3; *Diario de Barcelona*, 21/03/1851, p. 5.

43 *El Clamor Públic*o, 07/03/1850, p. 3. En otras ocasiones los periodistas se refieren a ella como "compañera por tierra y aire del célebro [sic] Arban". *El Comercio* (Cádiz), 03/03/1850, p. 3.



10. *Solicitud de Mdme. Bertran de Senges al Gobernador Civil para verificar una ascensión en la Plaza de Toros de Cádiz*, (25/02/1850, AHPCA, ES. 11080.AHPCA / 1.3.8.1.3.// Gobierno Civil de Cádiz. Orden Público. Espectáculos. 158/60) y *Firma de Bertrande Senges* (*Petición de permiso para colocar un rótulo en la finca de la calle Nueva de la Rambla 103 por parte de Bertrand Sanges* [*sic*], Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB), expediente núm. 187 de 1851 (1-A-1/61)

Sabemos gracias a la prensa francesa que, efectivamente, la "viuda de Arban" -que también llamaban "Jeannie" y fue una reconocida aeronauta, acompañada o no de su esposo (ROUSSET, 2019: 133-134)- estuvo cumpliendo con los compromisos de su marido fallecido, llegando a Madrid en diciembre de 1849[44]. No obstante, buscando los datos biográficos de la viuda de dicho explorador, con la que se casó en 1836 en Lyon, vimos que ésta se llamaba en realidad Jeanne Marie Jouteur (ca.

44 *Le Constitutionel*, 11/12/1849, p. 2. TPA.

1814-…)[45]. Por otra parte, las menciones a Madama Senges, descrita como "joven viajera" de 20 años en 1848 (MARTÍ BAIGET, 2018: 22), o que no llegaba a los 23 años en 1851[46], no coincidían con la edad de Jeanne Arban, nacida en 1814 en Lyon, y que cumpliría 37 años en el periodo mencionado.

Por otra parte, un documento localizado en el AHPCA, dirigido al Gobernador Civil de la Provincia y firmado por dicha Madama Senges, aporta más argumentos para diferenciar ambas mujeres[47] (GARCÍA FELGUERA, 2021: 41) (Fig. 10)[48]. Se trata de una solicitud de autorización para llevar a cabo unas ascensiones aerostáticas, en la cual se indica lo siguiente:

> Mme. Bertrande Senges natural de Francia, á Usted imperiosamente espone: Que según resulta de la certificación que acompaña espedida por Mme. Arban es la esponente aeronauta francesa habiendo ejecutado ya en compañía de aquella dos ascensiones aerostáticas[49].

A pesar de la confusión generada por la redacción y la falta de puntuación de la misiva, creemos que Madama Senges se refiere a "Mme. Arban" como tercera parte, y como medio de certificar su condición de aeronauta. Este dato nos lleva a pensar que Bertrande Senges, que posiblemente llegó a asistir a Jeanne Arban en algunas de sus representaciones, la acabó sustituyendo para que ésta pueda volver a Francia[50].

---

45 Nacida en Lyon el 17 de septiembre de 1814. En su acta de matrimonio aparece como costurera. Hija de Martin Jouteur (fallecido en Lyon el 15 de mayo de 1833) et de Marie [Calard]. El matrimonio se celebró el 13/10/1836 *(Acte de mariage entre François Arban et Jeanne Marie Jouteur, 1*3/10/1836, Archives Municipales de Lyon, Registres paroissiaux et d'état civil, Cote n.º 2E324, Acte n.º 1153). En realidad, la propia acta de nacimiento de Madame Arban no nos proporciona su identidad exacta. En ellos, aparece como "Marie Aimée Jouteur" (pasando a ser "Jeanne Marie" en el registro anual o "Jean Marie" (un nombre masculino) en el registro por década). En el acta de matrimonio con François Arban se recoge el nombre "Jeanne Marie Jouteur". Para más información véase: (ROUSSET, 2019: 132-138).

46 *El Sol*, 21/03/1851, p. 3.

47 En contra de la interpretación de dicho documento por parte del AHPCA de Cádiz, que indica que Madama Senges y Mme Arban son la misma persona (BARROSO ROSENDO, 2019).

48 Agradecemos al personal del AMBC por su generosa atención.

49 *Solicitud de Mdme. Bertran de Senges…, op. cit.*

50 *Courrier de la Côte-d'Or*, 08/12/1849, p. 3.

Esta hipótesis se confirma en diciembre de 1849, cuando se empezó a diferenciar claramente a ambas mujeres, aclarando a su vez las condiciones de su encuentro:

> Sabemos que una señorita de esta córte se ha ofrecido á acompañar á Mme. Arban en la ascensión que tiene anunciada y que no se verificó el domingo anterior a causa del mal tiempo. Si á dicha señorita se la permite, como esperamos, subir en compañía de la aeronauta, ofrecerá el espectáculo un nuevo aliciente que llame la atención del público[51].

Tres días más tarde, se mencionaba de nuevo a la misteriosa joven, que sin lugar a duda era Bertrande Senges:

> Mme. Arban y su compañera. Dicen que la empresa que dispone la función de que ha de elevarse Mme. Arban en la plaza de toros de esta córte, no tiene inconveniente alguno en que ascienda con la aeronauta la señorita de quién hablamos en nuestro número de anteayer. Mme. Arban parece que está también conforme, y sólo falta que el globo tenga la fuerza suficiente para llevarse el canastillo en que se colocarán las dos intrépidas mugeres dispuestas a elevarse sobre las nubes, y que han de ser objetos de las miradas de la multitud. Cuando sepamos el nombre de la señorita que va á acompañar a Mme. Arban sabrá el público circunstancias muy particulares que no podrán menos de llamar la atención de nuestros lectores[52].

En vista de estos elementos, imaginamos que Madama Senges abandonó su actividad fotográfica al conocer a Jeanne Jouteur, seguramente por las dificultades a las que cualquier fotógrafa se enfrentaba entonces. El hecho de que, después de la destrucción de su globo[53] (GARCÍA FELGUERA, 2021: 41), Bertrande Senges se estableciera en Barcelona, abriendo un obrador de corbatines "al estilo de París"[54], y no un estudio fotográfico, refuerza esta última hipótesis[55]:

> En la calle del Conde del Asalto, y en la misma casa tan conocida en esta ciudad por lo bien con que hace tanto tiempo se lavan los guantes de cabritilla, acaba

51 *El Barcelonés*, 23/12/1849, p. 2.

52 *El Barcelonés*, 26/12/1849, p. 2.

53 *El Barcelonés*, 18/02/1851, p. 3.

54 *Petición de permiso para colocar un rótulo en la finca de la calle Nueva de la Rambla 103 por parte de Bertrand Sanges* [sic], AMCB, expediente núm. 187 de 1851 (1-A-1/61).

55 *El Heraldo*, 02/05/1851, p. 3 (TORREBADELLA-FLIX, 2014: 16).

> de abrirse un obrador en el que hacen *corbatines de París*. Hasta aquí nada hay de notable en esto, pues en Barcelona es muy común esta industria; pero lo que sí es muy notable, y aún notabilísimo, como no dejarán de conocerlo nuestros lectores, es el nombre de la señora que se ha puesto al frente de dicho establecimiento, qué es nada menos que madama Bertrance Sanges, la famosa aeronauta de quién tanto han hablado los periódicos, así nacionales como estranjeros; la cual a consecuencia del mal resultado que tuvo su última ascensión verificada en Cádiz, dónde perdió el globo con gran riesgo de su persona, parece que ha venido a establecerse en esta ciudad, con el ánimo de trocar su agitada vida anterior por otra más estable y tranquila [56].

Conclusiones

Así, desde sus inicios, las ascensiones aerostáticas fueron una actividad muy popular que transformó la experiencia visual tanto de los hombres como de las mujeres. Asimismo, aunque la fotografía no se unió oficialmente a la aventura hasta los años 1860, durante la década de los años 40 ya se hallaban puntos comunes entre ambos oficios.

Por otra parte, el caso de Bertrande Senges, y de las varias actividades profesionales que mantuvo, nos aleja de cualquier idealización del oficio de fotógrafa. En realidad, éste era un medio de subsistencia que se enfrentaba a una competitividad cada vez mayor, en la que partían necesariamente desfavorecidas unas mujeres que desentonaban con el estándar femenino de la época[57].

A pesar de ello, la unión entre la cámara y los globos siguió atrayendo la atención de una amplia parte de la población femenina, siendo el éxito experimentado por Antonio Esplugas durante la Exposición Universal de Barcelona en 1888 la mejor muestra de ello (F. RÍUS, 2012 y 2015; QUÍLEZ CORELLA, 2017: 167-70). A este propósito, curiosos son los numerosos retratos comercializados por el fotógrafo catalán, en los que hombres y mujeres se inmortalizaban en la canastilla antes de

56 *El Ancora*, 29/04/1851, pp. 3-4.

57 (GALIFOT, 2017).

aventurarse por los aires[58]. Al fin y al cabo, estas imágenes son primicias del paulatino cambio de perspectiva, muy común a día de hoy, que hacía de la experiencia fotografiada un evento mucho más atrayente que la experiencia misma.

Bibliografía

Agustín Lacruz, M. C, y Tomás Esteban, S. (2018). "Las primeras mujeres fotógrafas en Aragón: pioneras y modernas" en *Revista General de Información y Documentación*, núm. 28 (2), pp. 621-58.

Aubenas, S., y Lacoste, A. (2018). *Les Nadar: une légende photographique*. Paris: Bibliothèque nationale de France.

Barroso Rosendo, J. R. (abril 2019). "Una pionera de la aeroestación. Madame Bertran de Senges en Cádiz (1850)" en *El documento destacado del Archivo Histórico Provincial de Cádiz*, pp. 1-20.

Bullough Ainscough, R. (2019). *Charles Clifford y su imagen en España*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Castañeda y Alcover. (1933) 2012. *Historia bibliográfica e iconográfica de la Aeronáutica en España, Portugal, países hispanoamericanos y Filipinas desde sus orígenes a 1900*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Davies, M. (2015). *King of All Balloons: The Adventurous Life of James Sadler, The First English Aeronaut*. Stroud: Amberley Publishing.

F. Ríus, N. (2012). "Barcelona fotografiada des de l'aire: Alfred Guesdon, Antonio Castelucho i Antoni Esplugas (c. 1850, 1882, 1888)".

— (2015). "Las exclusivas fotográficas de Pau Audouard y Antoni Esplugas en la Exposición Universal de 1888: carrera profesional y mediación política" en *Goya*, 2015.

Fernández Albarés, M. (2019). *Jane Clifford. Las fotografías del Tesoro del Delfín*. Navarra: Museo Universidad de Navarra.

Fontanella, L. (1996). "Estancia y actividades del fotógrafo Clifford en España" en *Charles Clifford, fotógrafo de la España de Isabel II (cat. exp.)*, Fontanella, L. y Kurtz, G. F. (eds.). Madrid: El Viso, pp. 11-39.

58 Dichos retratos rellenan un álbum actualmente conservado en el AMCB (F. RÍUS 2012; QUÍLEZ CORELLA 2017, 167-70). Véase: Antoni Esplugas, Álbum *"Exposició Universal de Barcelona. Globus Captiu"*, 1888, AFB4-210, AMCB.

— (1999). *Charles Clifford en España - un fotógrafo en la corte de Isabel II*. Madrid: El Viso.

Galifot, T. (2017). "La parentèle au risque de la photographie ? Amateures et professionnelles au XIXe siècle et au début du XXe siècle (France, Grande-Bretagne, États-Unis)" en *Parent-elles, compagne de, fille de, sœur de… : les femmes artistes au risque de la parentèle*, 1-5. Paris: Aware.

García Felguera, M. S. (2021). "Una pandilla de locas. Mujeres daguerrotipistas en Cataluña" en *La mirada cautiva: colección de daguerrotipos del Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI) – Girona*. Barcelona: Fundación Mapfre.

Gervais, T. (2001). "Un basculement du regard. Les débuts de la photographie aérienne 1855-1914". *Études Photographiques*, núm. 9.

Gomá, J. (1946). *Historia de la aeronáutica Española*. Madrid: Prensa Española.

Highfill, P. H., Burnim, K., y Langhans, E. 1991. *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London, 1660-1800*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Kurtz, Gerardo F. 1996. "Charles Clifford, aeronauta y fotógrafo, Madrid: 1850-1852", en Fontanella, L. y Kurtz, F. (eds.), *Charles Clifford, fotógrafo de la España de Isabel II*, 41-70. Madrid: El Viso.

— (2001). "Origen de un medio gráfico y un arte. Antecedentes, inicio y desarrollo de la fotografía en España" en *La fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI, vol. 47*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 13-190.

Marion, F. (1885). *Globos y viajes aéreos*. Barcelona: Daniel Cortezo y Cª.

Martí Baiget, J. (2018). "Galeries fotogràfiques a la ciutat de Girona" en *Fotografiar Girona (II). Creació, tècnica i memòria*. Girona: Ajuntament de Girona, pp. 9-42.

Mccauley, E. A. (1994). *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871*. New Haven: Yale University Press.

Nadar (1864). *Mémoires du Géant : à terre & en l'air*. Paris: E. Dentu.

Navarro, E. (1970). *Historia de la navegación aérea*. Madrid: Alianza Editorial.

Pau Pedrón, A. (2006). *Los Retratos del Infante don Gabriel. Discurso leído el día 23 de marzo de 2006 en el acto de su recepción pública*. Madrid: Real Academia matritense de heráldica y genealógica.

Quílez Corella, F. (2017). "Antonio Esplugas y la fotografía en la Barcelona ochocentista" en *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939, un siglo de fotografía*, pp. 159-71.

Romero Santamaría, A. (1986). "Historia de la fotografía en Aragón" en *Historia de la fotografía española, 1839-1986: actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española*, en Holgado Brenes, J. M., Ortiz Lara, L. y Yáñez Polo, M. A (eds.). Sevilla: Publicación de la Sociedad de Historia de la Fotografía Española, pp. 65-83.

Rousset, A. (2019). *Les Arban. Famille lyonnaise injustement méconnue*. Lyon : Les Éditions Baudelaire.

Sage, L. A. (1785). *A Letter, Addressed to a Female Friend*. Londres: J. Bell.

Siegel, E. (2009). *Playing with Pictures. The Art of Victorian Photocollage*. New Haven y Londres: The Art institute of Chicago y Yale University Press.

Sircos, A. y Pallier, T. (1876). *Histoire des ballons et des ascensions célèbres*. París: F. Roy.

Torrebadella-flix, X. (2014). "Aventura, espectáculo y deporte en los inicios de la aerostación en España (1784-1905)" en *Recorde: Revista de História do Esporte*, 7 (1), pp. 1-35.

Vega de la rosa, C. (2017). *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Cátedra.



LOS LEGADOS DE LA TIERRA COMO FUENTE PARA LA RECUPERACIÓN, INVESTIGACIÓN Y DIVULGACIÓN DE LA HISTORIA DEL MUNDO RURAL. ESTUDIO DE DOS CASOS

María Martín-Palomino Benito

Consejería de Educación, Cultura y Deportes de Castilla-La Mancha

Paquita Rodrigo Clemente

Coordinación de Legados de la Tierra en Pozorrubio de Santiago (Cuenca)

Jorge Hurtado Rodrigo

Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos y grupo SaBio,

Vidal Montoro Angulo

IREC (CSIC, UCLM, JCCM)

Resumen

El programa Los Legados de la Tierra, promovido por la Consejería de Educación y Cultura de Castilla-La Mancha entre 1998 y 2011, tenía como objetivo principal el rescate y difusión del patrimonio fotográfico regional a partir de la colaboración de los vecinos. Este importante movimiento de cultura popular se tradujo en la organización de más de 800 exposiciones fotográficas en cerca de 300 municipios, la edición de 235 catálogos y la disposición en la red de miles de imágenes digitalizadas en diferentes plataformas, particularmente en el repositorio Patrimonio Digital de Castilla-La Mancha. El presente trabajo se estructura en cuatro apartados: revi-

sión sobre aspectos organizativos e indicadores regionales de Legados, evaluación de las actuaciones a escala local mediante el estudio del caso de Pozorrubio de Santiago (Cuenca), interpretación de la presencia de los animales como ejemplo de investigación de la historia reciente de la sociedad rural y, a partir de la visión interdisciplinar de los autores, se proponen algunas ideas para la mejora del archivo y divulgación del material generado por Legados, particularmente en la anunciada segunda etapa.

Palabras clave: Legados de la Tierra, historia rural, Pozorrubio de Santiago, Cuenca, animales.

Abstract

The program Los Legados de la Tierra, promoted by the Council of Education and Culture of Castilla-La Mancha between 1997 and 2011, had as its main objective the rescue and dissemination of regional photographic heritage based on the collaboration of citizens. This important popular culture movement resulted in the organization of more than 800 photographic exhibitions in nearly 300 municipalities, the publication of 235 catalogs and the online availability of thousands of digitized images on different platforms, particularly in the Digital Heritage repository of Castilla la Mancha. This work is structured in four sections: review of organizational aspects and regional indicators of Legacies, evaluation of actions at the local level through the study of the case of Pozorrubio de Santiago (Cuenca), interpretation of the presence of animals as an example of research of the recent history of rural society and, based on the interdisciplinary vision of the authors, some ideas are proposed for the improvement of the archive and dissemination of the material generated by Legados, particularly in the announced second stage.

Keywords: Legados de la Tierra, country history, mundo rural, Pozorrubio de Santiago, Cuenca, animals.

Introducción

La creación de las Comunidades Autónomas supuso un importante revulsivo para la recuperación del patrimonio fotográfico popular que se articuló y ha evolucionado mediante diferentes fórmulas (PIÑEL Y HERNANDO, 2011). En el caso de Castilla-La Mancha, hasta principios de los ochenta, este objetivo se abordó, aparte de las colecciones particulares, en los primeros trabajos de especialistas e investigadores

centrados en la nueva comunidad autónoma (LÓPEZ, 1980) aparte de las actividades desarrolladas por asociaciones culturales, entidades oficiales dependientes de la administración local (municipios y diputaciones provinciales) y centros educativos y/o de investigación. En este tejido era frecuente el establecimiento de distintos tipos de colaboraciones. En los primeros años de desarrollo autonómico, la estructura y presupuesto de la Consejería de Educación y Cultura (creada en 1982) apenas permitieron abordar objetivos relacionados con la fotografía histórica ya que fueron prioritarios la organización de bibliotecas y museos. Habría que esperar hasta 1998 en el que aparece el programa Los Legados de la Tierra (Legados en adelante). Desde entonces el panorama regional en la preservación y estudio del patrimonio fotográfico ha cambiado notablemente y cuenta con una estructura consolidada en la que operan a nivel local y de manera regular decenas de asociaciones y servicios municipales, varias fundaciones privadas y así como diferentes servicios (archivos, colecciones y museos) dependientes de diputaciones provinciales y de la administración y universidad regionales.

1. Más de dos décadas de legados

El programa se inspira en la Ley 4/1990, de 30 de mayo de, del Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha y se desarrolló entre 1998 y 2011. Se puede considerar que el principal objetivo fundacional era la consolidación de la identidad regional a partir de la construcción y desarrollo de la historia de Castilla-La Mancha empleando la documentación fotográfica para el seguimiento de su población y territorio durante los siglos XIX y XX.

En la regulación del programa, aparece como objetivo principal "difusión del Patrimonio fotográfico mediante su muestra pública en exposiciones que recojan las fotografías propiedad de las entidades locales (Ayuntamientos y EATIMs) y de los residentes en las mismas". También se plantea, desde 2001, la obtención de reproducciones de los fondos fotográficos expuestos para su integración en el Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha. Se realizaron trece convocatorias de ayuda anual (órdenes de 1998 a 2010, de complejidad creciente) destinadas a ayuntamientos y mancomunidades para la realización de exposiciones fotográficas. Las ayudas se aprobaron mediante resolución basada en el dictamen de comisiones que aplicaron criterios cada vez más claros y exigentes. Como ejemplo el baremo aplicado en la última etapa (2005 a 2010), con máximo de 6 puntos tenía en cuenta: la trayecto-



1. Grupo escolar femenino en Málaga del Fresno (Guadalajara). 1898. Fondo Los Legados de la Tierra. Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha



2. El coche de línea entre El Viso del Marqués y Valdepeñas. Años 20. Santa Cruz de Mudela (Ciudad Real). Fondo Los Legados de la Tierra. Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha

ria profesional y experiencia del responsable técnico del proyecto (hasta 1 punto); la naturaleza y características de las fotografías a exponer (mayor antigüedad, titularidad y procedencia, clase de material, etc., asimismo, temáticas referidas al patrimonio histórico-artístico, acontecimientos políticos, culturales, etnográficos, sociales y económicos de relevancia para la región (hasta 2 puntos); las características técnicas de la exposición (Condiciones de la sala, diseño, programa, montaje) y también las garantías de preservación y conservación, primándose las exposiciones consistentes en reproducciones de originales (hasta 2 puntos) y, finalmente la mayor viabilidad de la actividad, así como la mayor aportación económica de la entidad beneficiaria (hasta 1 punto). La cuantía por ayuda estaba limitada a 6000 € (e incluso se redujo a 1900 € en 2010 como consecuencia de la crisis económica) con carácter de aportación complementaria (máximo 60%) a la consignada por la entidad y se destinaba a sufragar gastos derivados del diseño, montaje, reproducción y, en su caso, edición del catálogo de la exposición. La ayuda se libraba tras la comprobación de requisitos administrativos, realización de la exposición, edición y entrega de un número de catálogos que tenían que incluir el nombre de la colección y logotipo de la JCCM, aporte de las imágenes digitalizadas con un mínimo de resolución y autorizaciones de reproducción, entre otras.

Como se describe en el siguiente apartado, la actividad principal se desarrollará en el ámbito local, con la participación de los servicios municipales y de los vecinos de forma individual y mediante sus asociaciones con distintos grados de implicación variable de unos u otros participantes según los casos.

El presupuesto total invertido por la Consejería de Educación y Cultura en las trece ediciones de Legados, suma 1 576 871,82 €, para la financiación de 851 exposiciones en más de 300 municipios (media de 1853 €/exposición), lo que supone al menos otro millón de euros aportado por ayuntamientos y mancomunidades. Otro de los indicadores importantes del programa fue la confección de 389 catálogos de los que 235 se publicaron, procedentes de no menos de cien mil fotografías localizadas de las que en el Archivo Digital de la Imagen (ADI) están disponibles 8789 (Figs. 1 a 3 y 8 a 10) y en fase de incorporación otras 7865. Por provincias los catálogos e imágenes disponibles en el ADI son, respectivamente: Albacete 27 y 1364; Ciudad Real 46 y 1699; Cuenca 47 y 3534; Guadalajara 55 y 432 y Toledo 60 y 1760. A pesar de la importancia de las cifras anteriores, quizás el resultado más importante de Legados fue la dinamización cultural de numerosos municipios de la región que ha perdurado a partir de la actividad de diferentes entidades y asociaciones. A partir de aquellos trabajos se ha continuado la recuperación del patrimonio fotográfico regional, está disponible en varias plataformas y es objeto estudio e investigación, tal como se refleja, entre otras fuentes, en la serie de actas de Encuentros de Historia de la Fotografía[1].

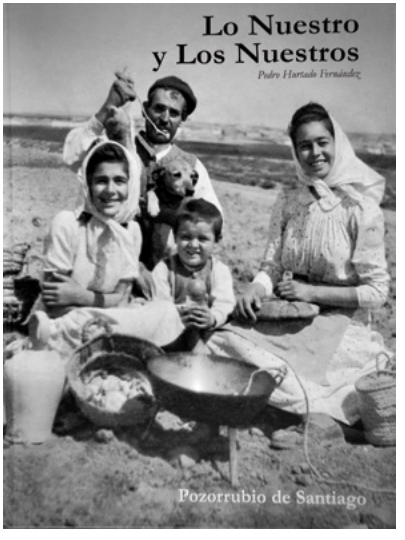


3. Recogiendo agua de la fuente en Torija (Guadalajara). Años 50. Fondo Los Legados de la Tierra. Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha

2. El caso de Pozorrubio de Santiago: un pueblo entregado

Pozorrubio de Santiago es un municipio situado en la provincia de Cuenca, pueblo eminentemente agrícola y ganadero fundado por la Orden de Santiago en el siglo XIII. Sus orígenes se remontan a un poblado ibero en el siglo III a.C. teniendo un pico de población de 1300 habitantes antes de la Guerra Civil; actualmente hay 322 habitantes censados.

1 Se puede ampliar información y ejemplos de fotografías seleccionadas en la exposición conmemorativa del vigésimo aniversario <https://cultura.castillalamancha.es/archivos/exposiciones-virtuales/los-legados-de-la-tierra-20-anos>



4. Portada de *Lo Nuestro y Los Nuestros*. 2006. Pozorrubio de Santiago. Familia de labradores comiendo en el campo. Autor: Joaquín Calleja

Este es el entorno donde se origina el proyecto de recopilación de fotografías conservadas por los habitantes del pueblo que desembocaron en la publicación de los libros catálogo Lo Nuestro y los Nuestros (HURTADO, 2006) y Lo Nuestro, Los Nuestros y Nosotros (RODRIGO, 2009) (Figs. 4 a 6).

2.1 Origen y primeras actuaciones

El origen de este proyecto se sitúa en el año 2003 con la recuperación por parte de un grupo de pozorrubieros de los carnavales, fiesta muy arraigada en la historia del municipio y perdida por las vicisitudes históricas del siglo XX. Dentro de las actividades previstas se organizó una exposición de fotografías antiguas sobre los mismos, fue un éxito y salió a la luz el enorme patrimonio fotográfico conservado, el cual resultó ser un gran desconocido por su dispersión entre todas las familias del pueblo. El descubrimiento hizo que Paquita Rodrigo Clemente y su marido Pedro Hurtado Fernández empezaran a recorrer el pueblo casa por casa y fueron descubriendo que la magnitud del patrimonio fotográfico era mayor de lo esperado en un principio y con la colaboración de todos los vecinos (todas las puertas se abrieron, los salones, dormitorios, cajas de zapatos y membrillo, sobres amarillentos, se descolgaron cuadros y sobre todo los corazones y la memoria de todo un pueblo) y fueron testigos de un acto colectivo de memoria de más de un siglo y medio de historia de Pozorrubio.

Se recogieron más de 1400 fotografías que fueron tratadas digitalmente, restauradas y ampliadas con la colaboración desinteresada de José Fernandez Moreno "Pepito". De estas se seleccionaron 1000 y se generaron diferentes categorías para su catalogación. La Comisión de Festejos de la Virgen de la Soledad 2004 y voluntarios elaboraron paneles para la realización de una exposición de las mismas durante el mes de agosto de 2004 en la calle Museo que recogiese el lado más lúdico y social de Pozorrubio. La exposición tuvo tal éxito que animó a la edición de un libro que conservase este patrimonio.

2.2 Exposición y primer libro "Lo Nuestro y los Nuestros"

En agosto del 2005 se realiza una segunda fase de recogida de unas 3000 fotos, y se realiza una preselección de 1200 por parte de 12 voluntarios que serían el inicio

del libro. La catalogación de aquéllas se realizó basándose en dos grandes familias de temas:

- Lo Nuestro: Patrimonio material y cultural del pueblo. 1. Edificios y Calles; 2. Oficios y Labores; 3. Aficiones y Deportes; 4. Actos de Ocio y homenajes; 5. Enseñanza; 6. Quintas y Soldados; 7. Actos Religiosos; 8. Carnaval.
- Los Nuestros: Vida. 1. Familia; 2. Infancia; 3. Comuniones; 4. Adolescencia y Juventud; 5. Amistad; 6. Bodas; 7. Retratos; 8. Grupos; 9. Plenitud y Madurez.

Se generó un sistema de control del archivo de fotografías en el que se recogía: persona que la entregaba, identificación de los fotografiados, datación aproximada y categoría.

Todas las categorías están acompañadas por un texto-ensayo escritos por todo tipo de personas del pueblo que pretenden dar una visión particular de cómo era cada una de las temáticas desarrolladas en el libro.

Cada devolución fue recogida y acompañada de una carta de agradecimiento.

Toda reunión de voluntarios era acompañada con el levantamiento de un acta firmada por todos los asistentes con los acuerdos tomados y planificación de siguientes pasos.

Una obra de esta envergadura no se podía llevar a buen término sin la ayuda de voluntarios (autores de los textos y catalogadores) e instituciones (Excelentísimo Ayuntamiento de Pozorrubio de Santiago a través de su alcalde, Jesús Fernández Moreno, Diputación Provincial de Cuenca, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha a través del programa "Los Legados de la Tierra" de la Consejería de Cultura y la Obra Social y Cultural de Caja Castilla-La Mancha).

Salieron de imprenta 800 unidades, cada ejemplar consta de 1182 fotografías (Figs. 4 y 5), 27 escritos, 17 categorías (510 páginas).

La presentación del Libro se realizó el día 12 de diciembre del 2006 en la Casa de la Cultura de Pozorrubio de Santiago con la asistencia de todo el pueblo y autoridades, acompañado con concierto de música clásica, invitación y lanzamiento de la venta al público.



5. *Lo Nuestro y Los Nuestros*. 2006. Elaboración de queso. Pozorrubio de Santiago. 1925

2.3 Segunda exposición y libro: "Lo Nuestro, Los Nuestros y Nosotros"

El segundo libro nació por aclamación popular el mismo día de la presentación del primero, Pedro y Paquita no dudaron en ponerse manos a la obra con este segundo volumen, ya no se salió casa por casa, las familias venían a entregarlas, incluso llegaban por correo desde diferentes sitios de España. La selección de autores de los escritos fue muy rápida y todos ellos participaron de forma diligente.

Pedro fallece el 8 de noviembre del 2007, después de una grave enfermedad que arrastraba desde el 2004, pero pudo finalizar el primer volumen y dejar sentadas las bases para este segundo. Su viuda, Paquita, e hijos deciden finalizar la obra iniciada en homenaje a Pedro y por el pueblo, que tantas muestras de cariño les dieron demostrando ser una gran familia.



6. Contraportada de *Lo Nuestro, Los Nuestros y Nosotros*. 2009. Pozorrubio de Santiago. Labriego. Autor: Joaquín Calleja

En diciembre del 2006 se realiza una segunda fase de recogida de fotos (3000 pax), y se realiza una preselección de 1200. La catalogación de estas se realizó, siguiendo la metodología del primer libro, en dos grandes familias de temas:

- Lo Nuestro: Patrimonio material y asociativo cultural del pueblo. 1. Lugares Emblemáticos; 2. Oficios y Labores; 3. Aficiones y Deportes; 4. Actos de Ocio y homenajes; 5. Enseñanza; 6. Quintas y Soldados; 7. Actos Religiosos; 8. Carnaval; 9. Asociaciones.
- Los Nuestros y Nosotros: Vida de antes y ahora. 1. Familia; 2. Infancia; 3. Bautizos, Comuniones y Confirmaciones; 4. Adolescencia y Juventud; 5. Amistad; 6. Bodas; 7. Retratos; 8. Grupos; 9. Plenitud y Madurez.

En este segundo volumen participaron las siguientes instituciones: excelentísimo Ayuntamiento de Pozorrubio de Santiago a través de su alcalde, Gregorio Moreno Ballesteros, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y la Asociación Cultural Pozorrubio de Santiago.

Salieron de imprenta 800 unidades, cada ejemplar consta de 1182 fotografías (Fig. 6), 25 escritos, 18 categorías (511 páginas).

La presentación del libro se realizó el día 27 de junio del 2009 (cumpleaños de Pedro) en la Casa de la Cultura de Pozorrubio de Santiago con la asistencia de todo el pueblo y autoridades, acompañado con concierto de música, invitación y lanzamiento de la venta al público.

2.4 Joaquín Calleja Aguinaga: Nuestro Fotógrafo

Joaquín Calleja Aguinaga (1900-1980) nació, vivió y murió en Pozorrubio, estuvo en la guerra de África, su vida fue sencilla, el recuerdo que se tiene de él es con su fiel acompañante, su cámara, inmortalizó la vida social del pueblo y además se dedicó a reflejar la vida cotidiana, escenas de familias, siega, vendimia, comidas en el campo.

Fue una persona autodidacta que manejaba todo el proceso fotográfico, desde el mantenimiento de los equipos necesarios a la toma y el revelado.

Muchas de sus fotos y máquinas se perdieron, pero una buena parte la podemos disfrutar en estos dos libros (Figs. 4 y 6, premiada en un concurso de la Diputación de Cuenca).

2.5 Impronta de la obra

Actualmente estos dos volúmenes están en todas las casas del pueblo, para sus dueños suponen el poder mirar al pasado con sus propios ojos y vivencias. Se abrió un canal de comunicación entre generaciones; es una oportunidad para que nuestros mayores enseñen a los más jóvenes cómo se vivía, sentía y era Pozorrubio y a los más jóvenes les ha enseñado a valorar el esfuerzo de sus mayores por sacar sus vidas adelante. Hay muchos vecinos y descendientes que están lejos del pueblo para los que también supone un sentido de cercanía.

El mensaje de esta obra lo podemos resumir a través de su título:

- Los Nuestros: Lo que somos hoy se lo debemos a todos los hombres y mujeres que de una manera u otra aparecen en estás imágenes.
- Lo Nuestro: Nuestras costumbres, cultura, modas, estilos de vida, creencias, labores, oficios, aficiones, festejos y como han ido evolucionando a lo largo de los años.
- Nosotros: Todos los pozorrubieros "de hoy" abrieron sus álbumes familiares desinteresadamente y se ha podido recuperar parte de la obra del fotógrafo del pueblo Joaquín Calleja.
- De todos: Cualquier persona que quiera bucear en el pasado de un pueblo castellano puede acercarse a esta obra con la mirada del curioso, del paisano, del especialista y del estudioso.

3. Interpretación de la presencia de los animales como ejemplo de investigación de la historia reciente de la sociedad rural

La representación animal en diferentes soportes ha sido constante en la historia de la humanidad, destacando la que ha perdurado y permitido ser interpretada desde múltiples perspectivas. La aparición de la fotografía multiplicó exponencialmente esa posibilidad a partir del enorme patrimonio acumulado que, en perspectiva histórica genera numerosas ramificaciones e interconexiones con otros ámbitos del conocimiento en el que se encuentra la aproximación cultural, social y zootécnica de la imagen de los animales a lo largo de la era contemporánea (MORGADO, 2011; CAMARERO, 2017; VEGA, 2017).

Como se ha descrito en los anteriores apartados, Legados pone a disposición de la sociedad (y del investigador en particular) unos recursos fotográficos muy valiosos que en este trabajo preliminar se emplean para ilustrar e interpretar el papel de los animales en la sociedad rural conquense del pasado siglo.

3.1 Material y métodos

Se han analizado las fotografías de 51 municipios de la provincia de Cuenca de las comarcas de Alcarria, Mancha, Manchuela y Sierra, todos ellos con una población inferior a 2000 habitantes, a partir de 36 catálogos impresos y del archivo digital de la imagen. Para ello se ha aplicado una adaptación del método propuesto por Martín (2011) para interpretación etnográfica en el que se integra datación, descripción de la imagen, análisis de las cualidades visuales o plásticas, estudio de las relaciones compositivas y estudio de la imagen como hecho zootécnico en la tradición cultural.

El formato de las publicaciones es muy heterogéneo en dimensiones, extensión, estructura, contenido y calidad de edición. Ello permite una primera clasificación entre catálogos muy elementales (y baratos) en los que falta hasta la paginación, hasta libros cuidados que incluyen textos originales de la historia local o información sobre fotógrafos, algunos rescatados del olvido. Como indicadores de la mencionada variedad, encontramos que la autoría nominal figura en 13 casos, la datación de las fotografías, aún parcial y aproximada, solo solo se aparece en un tercio de los casos y solo en 11 ejemplares se incluyen textos con más de 10 páginas.

Se ha recopilado la información de las publicaciones en una base de datos incluyendo los descriptores más importantes: título, municipio, provincia, año de publi-

cación (de 1999 a 2011, tres cuartas partes entre 2006 a 2009), autores (más de la mitad referida a la autoridad municipal), número de depósito legal (ausente en 3 casos), ISBN (solo aparece en 7 casos), presencia de índice (ausente en 4 casos), número de páginas (casi 7000 en el conjunto), de fotos totales (8866).

Tras la visualización de los catálogos, se han identificado las imágenes que incluyen animales (616) y por extensión se han recogido otras de elementos y actividades relacionados con el alojamiento, empleo, cuidados y elaboración de productos de origen animal (78). De las mencionadas fotos se han incluido información específica en la base de datos: especie/s, raza, producto y otros que permitan su rápida localización. La baja resolución de las imágenes impresas (Casi la mitad de las publicaciones) así como falta de integridad del animal y redundancia temática ha reducido el número final de imágenes digitalizadas a 146, incluyendo 12 que se obtuvieron del ADI. El 96% de las fotografías, todas ellas sin color, corresponden a las seis primeras décadas del pasado siglo. A pesar de las mencionadas carencias, en todos los ejemplares se han identificado imágenes, casi siempre en la sección dedicada al trabajo y/o actividades económicas, aunque también proceden de otras como la vida familiar, deportes y fiestas.

3.2 Resultados y discusión

La orientación general de Legados hace que la presencia de animales y actividades relacionadas sea proporcionalmente baja en el conjunto (menos del 10%) a pesar de su omnipresencia en los pueblos de la época. Este aparente bajo rendimiento se compensa por la calidez que supone poder asomarse a una sociedad desaparecida, por los insustituibles lugares y personajes y también porque el objetivo perseguido se consigue, con pocas imágenes, aunque valiosas, desde una perspectiva zootécnica (biotipología, evolución de razas, sistemas de producción, construcciones pecuarias, elaboración de alimentos, etc.).

El recorrido cronológico coincide con un periodo en el que la presencia y papel de los animales evoluciona de forma muy rápida con importancia decreciente (ALÍA Y DEL VALLE, 2017). De hecho, en las fotografías de las décadas de los setenta y ochenta, la aparición de animales pasa a ser casi marginal. Casi siempre se tomaban por profesionales lo que garantiza un buen nivel mínimo de calidad técnica y estética, aspecto que ha sido un factor muy determinante en la selección. Tengamos presente que casi todas las localidades de referencia no contaban con fotógra-



7. Portada del catálogo de *Villaescusa de Haro*. 2005. Ejemplo de la convivencia entre animales y personas en la sociedad rural. Años 50

fo establecido de forma permanente; quizás Huete sea la única excepción. En el primer tercio del siglo XX la fotografía era una técnica novedosa, que practicaba una minoría ya que no estaba a disposición de todos los bolsillos, por lo estaba reservada a pocos destinatarios y en ocasiones especiales. Esta circunstancia, añadida a las dificultades de transporte de los fotógrafos y sus equipos a las explotaciones agropecuarias, sobre todo las peor comunicadas, dejan un vacío la documentación iconográfica que no es fácil de cubrir.

En cuanto a las especies animales representadas, el grupo de los équidos es el más frecuente con mucha diferencia, siendo los híbridos mulares los que aparecen en más del 80% de las imágenes seleccionadas (Figs. 3 y 7). Tengamos en cuenta que según el censo ganadero de 1935 la provincia de Cuenca tenía un équido por cada 3,5 habitantes. La mencionada proporción es representativa de la ubicuidad de estos animales en los pueblos y en el campo, en el trabajo de transporte de gran tipo de mercancías (de alfarería a leña) y labores del calendario completo de diversos cultivos agrícolas en una sociedad rural dependiente de la economía basada en el sector primario, con mecanización apenas perceptible hasta los años sesenta. Los asnos aparecen en labores transporte de pequeñas cargas o personas y a otras auxiliares como en el pastoreo e incluso ayuntado con mulas en faenas de arado. Los caballos se asocian a familias de mayor nivel económico, siendo casi siempre su uso en el transporte de personas en silla o tiro. Desde el punto de vista de la etnología animal, los equinos pertenecen a la tipología de las razas españolas más frecuentes en Castilla, con distinto grado de mestizaje. Se han identificado algunos ejemplares excelentes de razas asnales (zamorano-leonesa, andaluza y catalana) y de caballos (española la mayoría con alguno singular como de bretona). Los equinos generaban una serie de actividades, oficios y establecimientos entre los que solamente hemos visto reflejados las carpinterías-carreterías; no ha sido el caso de herraderos o guarnicionerías, tan frecuentes en su momento (HERAS, 2007). En la mayor parte de las casas de los pueblos estudiados, hasta los años sesenta, había algún ejemplar de equino e incluso en las de menor solvencia económica era raro que no contaran con un modesto burro. Como se indicaba anteriormente, el des-

censo de estos animales fue muy acusado por la mecanización creciente en el transporte y la actividad agraria. Señalemos, como ejemplo que los 13 000 tractores que había en España en 1950 se multiplicaron por 30 en 1975 y, en paralelo, se cambiaron cuadras por cocheras.

En los pueblos de Cuenca, la forma de vida implicaba la convivencia y cuidados de los miembros de la familia a las mencionadas especies de trabajo y también a perros, gatos y otras de compañía (pájaros en su mayoría) y los destinados a autoconsumo (cerdos, cabras, aves y conejos), estos últimos claro exponente de la importancia de la economía de subsistencia. Hay una amplia representación en diversas escenas domésticas, desde casas modestas con poco espacio por fuerza compartido a la presencia de dependencias anexas y, en escalas de mayor poder económico, casas de labor en los pueblos o en campo, en las que se delimitaban alrededor de corrales, como mínimo, cuadras, gallineros, palomares y cochiqueras.



8. Rebaño de ganado de lidia en trashumancia. Fuentelespino de Haro. Años 30. Fondo Los Legados de la Tierra. Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha

Como ejemplo de la relación hombre-animal en la sociedad de la época, cabe destacar el número de retratos, incluso de estudio, en los que queda patente el protagonismo de los animales y no solo de los denominados de compañía (7). En el plano social también es muy frecuente la presencia de aquéllos en diversas celebraciones, incluyendo las religiosas (romerías, procesiones, Reyes), actividades de ocio y deporte (caza) y festejos, principalmente los taurinos.

En cuanto a la actividad ganadera trashumante de tanta tradición en la provincia de Cuenca, tanto por el paso de rebaños norteños como el originado en su Serranía, solo se ha obtenido una fotografía de un hato de vacuno de lidia a su paso por la cañada en el municipio manchego de Fuentelespino de Haro (Fig. 8). La causa puede ser la escasa presencia de municipios serranos en Legados, muy probablemente por la disminuida y envejecida población actual.

En los municipios alcarreños y, particularmente, en los manchegos, los pequeños rumiantes también han supuesto la principal actividad ganadera provincial, sobre



9. Pastor con ovejas manchegas blancas y negras. Años 60. *Huete en la mirada.* 2009

todo en la aptitud lechera. Hay suficiente representación de animales de las razas homónimas y, en el caso de la manchega, es muy destacable la alta proporción de la variedad negra que actualmente casi ha desaparecido (Fig. 9). Otro aspecto importante es el pequeño tamaño de los rebaños en el periodo de estudio frente al que tienen en la actualidad, en la que la viabilidad de las explotaciones requiere un censo varias veces mayor. Se han rescatado siete fotografías de gran calidad y antigüedad de esquileo manual y mecánico (Fig. 10). El ganado caprino está presente en fotos de rebaños mixtos con ovino donde, habitualmente, su utilidad era doble, criar corderos y abastecer de leche para consumo humano. Solo se han identificado cinco fotografías que reflejen el ordeño y tan solo en la modalidad manual.

Hay seis fotos de vacuno frisón, dos de ellas de los años veinte que significaba toda una inversión del ganadero, dado el valor de estos animales, únicamente rentabilizado por el suministro local de la leche. En aquellos ejemplares de las denominadas vacas holandesas, queda patente el pequeño tamaño que alcanzaban en aquella época, dado que la mejora genética ha aumentado enormemente la alzada en la actualidad y modificado otros caracteres morfológicos con el paso de los años. En avicultura hay una referencia muy interesante sobre una granja de ponedoras con las líneas de Leghorn importadas a partir de los años cincuenta. A pesar de la importancia de la apicultura en la comarca de la Alcarria, solo se ha identificado una imagen de un curso de formación realizado en Madrid.

Respecto a la obtención y procesado de productos animales, la matanza del cerdo es la representación de animales más frecuente después de los equinos. En casi todos los catálogos aparecen varias fotos que evocan la alegría de ese acontecimiento, tan importante en el calendario de casi todos los hogares hasta los años setenta. Más esporádicamente aparecen fotografías sacrificio y aprovechamiento de corderos, conejos, aves y animales de caza. El lavado y empleo de la lana para colchones y otros usos

domésticos también queda reflejado, aunque no aparecen las operaciones de hilado.

En una provincia de gran tradición quesera, particularmente de manchego, solamente se ha encontrado una fotografía relacionada con esta actividad (Fig. 5). Resulta extraño porque varios de los municipios objeto de estudio mantienen una antigua tradición muy notable alrededor del producto.

La etapa siguiente a la cría animal en los domicilios para autoconsumo fue la de instalación de carnicerías, bien a partir de mataderos locales o en puntos de sacrificio vinculados a los ganaderos, en muchas ocasiones, también carniceros. En este caso, afortunadamente, hay varias imágenes que lo reflejan.



10. Cuadrilla de esquiladores y familia de ganaderos. Ledaña. Años 20. Fondo Los Legados de la Tierra. Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha

Solamente se han encontrado dos imágenes relacionadas con la transformación industrial textil. Se trata de dos fábricas de manufacturas de lana en Huete y San Lorenzo de la Parrilla, datan de los primeros años 50, seguramente supervivientes de la crisis lanera que se había vivido en el lustro anterior.

En el ámbito lúdico, hay diversidad de celebraciones locales, siendo los festejos taurinos los más frecuentes. Las imágenes recogen las gradas o panorámicas del ruedo en las que los toros o novillos no se contemplan con suficiente nitidez en la mayoría de los casos. En varias ocasiones se ven equinos en el transporte de los espectadores o las mulillas arrastrando a los animales lidiados. Las escenas de caza son escasas y recogen a cazadores de la modalidad menor posando con sus piezas. En las fiestas de los quintos era frecuente el consumo de un cordero y son varias las fotos en las que el animal aparece posando con el grupo de amigos.

En la revisión realizada hemos encontrado muchas referencias a la fotografía histórica en el ámbito local. Como ejemplo sirvan los trabajos de Piñel y Hernando (2011), Vega (2017) pero no conseguimos ninguno centrado en nuestro objetivo, lo que ha supuesto una doble sensación; cierta frustración porque no parece interesar a los especialistas y, a la vez, de ánimo ya que en la sociedad actual se presta gran

atención a la relación con los animales, especialmente en su estima como sujetos dignos de respeto y afecto y también en lo que se refiere a las condiciones de bienestar en su papel doméstico como en los sistemas de cría y producción. Esta última dimensión es de especial importancia en nuestra región ya que el sector agrario está presente en la mayor parte de su territorio, economía y población.

La continuación de este trabajo a partir de Legados está en proceso a partir de la incorporación de las restantes provincias de Castilla-La Mancha. Uno de los resultados más importantes obtenidos hasta el momento es la reflexión sobre algunos de los aspectos que han dificultado obtener mayor rendimiento del esfuerzo invertido y que, frente a la anunciada nueva etapa del proyecto en los próximos años, se incluyen en las propuestas para su mejora que se enuncian a continuación.

4. A modo de conclusiones y propuestas

El patrimonio que después de más de dos décadas ha dejado el programa de Legados de la Tierra es susceptible de mejora en su nueva etapa, tanto en el fondo archivado como en su difusión y aprovechamiento por aficionados, especialistas en fotografía histórica e investigadores de diferentes disciplinas. Con ese objetivo y fruto de las visiones que se recogen en este trabajo y del resultado de las sesiones del IX Encuentro, se proponen dos propuestas:

- Agilización de la reforma en cuanto a mejora de los datos de registro, calidad de las imágenes, organización temática y consulta de las fotografías del ADI, facilitando el acceso con fines de investigación, incluyendo el proceso de autorización de reproducción.
- Generación de una red mediante nodos en la que tuvieran cabida, el ADI regional y otros dependientes de entidades públicas (Ayuntamientos y Diputaciones) y privadas (Asociaciones culturales, fundaciones, etc.).

Bibliografía

Alía, F.; Del Valle, A. R. (2017). "El hombre y los animales en la época contemporánea" en *Animales y Racionales en la historia de España*. Madrid: Ed. Sílex, pp. 503-534.

Camarero, F. (2017). *Los animales y la invención del cine*. Madrid: Ed. MAPA.

Heras, V. (2007). *Agricultura y medio rural. Oficios para el recuerdo*. Madrid: Ed. MAPA.

Hurtado, P. (2006). *Lo Nuestro y los Nuestros*. Cuenca: Ed. Diputación de Cuenca.
López, P. (2005). *La huella de la mirada. Fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha (1839-1936)*. Barcelona: Ed. Lunwerg.
Martín, A. (2011). "Las formas de vida tradicional a través de la fotografía" en Piñel, C. y Hernando, J.L. (Coord.) (2011). *El tiempo y los ritos. Sueños de Plata. Fotografía y antropología y en Castilla y León*. Ed. Museo Etnológico de Castilla y León, pp. 99-117.
Martín-Palomino, MP. (2009). "Los Legados de la Tierra 10 años recuperando el patrimonio fotográfico de Castilla-La Mancha" en *Anaquel*, 47, pp. 27-31.
Piñel, C. y Hernando, J.L. (Coord.) (2011). *El tiempo y los ritos. Sueños de Plata. Fotografía y antropología y en Castilla y León*. Ed. Museo Etnológico de Castilla y León.
Rodrigo, P. (2009). *Lo Nuestro, Los Nuestros y Nosotros*. Cuenca: Ed. Diputación de Cuenca.
Vega, C. (2017). *Fotografía en España (1839-2015), historia, tendencias, estéticas. Manuales de Arte.* Madrid: Ed. Cátedra.

Anexo: detalle de los municipios objeto de estudio

Entre paréntesis se indica el número de catálogos si es superior a uno y los casos solo disponibles en red (R).

Almonacid del Marquesado, Campillo de Altobuey, Cañete, Carboneras, Cardenete, Casas de Fernando Alonso, Casas de los Pinos, Casasimarro, Cervera del Llano, Enguídanos, Fuentelespino de Haro, Huélamo, Huerta del Marquesado, Huete (5), Iniesta, Ledaña, Minglanilla (2), Mira, Mota del Cuervo, Motilla del Palancar (2), Pobo de Dueñas, Pozoamargo, Pozorrubio de Santiago (2), El Provencio, San Clemente (R), San Lorenzo de la Parrilla (R), Sisante, Torrejoncillo del Rey, Torrubia del Campo, Valera de Abajo, Vara del Rey, Vega del Codorno, Vellisca, Villaescusa de Haro (2), Villamayor de Santiago, Villarejo Periesteban, Záncara (Mancomunidad de 13 municipios en dos volúmenes): Alconchel de la Estrella, El Cañavate, Carrascosa de Haro, Monreal del Llano, Rada de Haro, Torrubia del Castillo, Villar de la Encina, Pinarejo, El Cañavate, Atalaya de Cañavate, Cañada Juncosa, Castillo de Garcimuñoz, Montalbanejo.



ARCHIVO MUNICIPAL DE SEGORBE: APROXIMACIÓN A SU FONDO FOTOGRÁFICO

Rafael Simón Abad

Archivero-Bibliotecario del Excmo. Ayuntamiento de Segorbe.

Cronista Oficial de Segorbe.

Director del Archivo Municipal de Segorbe.

Resumen

El Archivo Municipal de Segorbe cuenta entre sus fondos con un conjunto de fotografías que forman un fondo propio y diferenciado del resto de documentación. La creación de este fondo y su posterior evolución y catalogación en forma de base de datos es el propósito de este estudio, acercándonos a sus orígenes y dando a conocer cómo se encuentra en este momento.

Palabras clave: Archivo fotográfico, base de datos, Archivo Municipal de Segorbe.

Abstract

The Municipal Archive of Segorbe has among its collections a set of photographs that form its own collection and differentiated from the rest of the documentation. The purpose of this study is the creation of this fund and its subsequent evolution and cataloging in the form of a database, bringing us closer to its origins and making known how it is at this time.

Keywords: Photographic archive, database, Segorbe Municipal Archive.

1. El archivo municipal de Segorbe

A la hora de hablar del archivo municipal de la ciudad de Segorbe, una característica que se repite a lo largo de la historia, sobre todo antes del siglo XIX, es la ausencia o, mejor dicho, las pocas noticias encontradas. De esta manera se hace muy difícil narrar una historia o por lo menos acercarnos a aquello más básico y que más importa: cómo se encontraba, qué documentos contenía, donde se ubicaba, quienes lo custodiaban, etc.

Los archivos son elementos indisolubles de los ayuntamientos, y en Segorbe no era diferente, se hallaba allí donde la institución estaba presente, ya sea por ser un lugar donde se almacenaba la documentación que se realizaba, ya sea por ser un lugar de guarda, custodia y consulta posterior (tanto de los propios trabajadores del Ayuntamiento, como de cualquier estudioso o cronista de la época).

A partir de los años noventa del siglo pasado, el archivo se iba colmatando de documentación, debido fundamentalmente a que poco a poco se iba generando más papel, se pensó entonces en desgajarlo de la unidad productora por primera vez en la historia. Así, y debido a la construcción del Centro Cultural (actual Centro Cultural "Olga Raro"), a mediados de esa década, se pensó en trasladar allí toda la documentación que contenía el archivo municipal; a esto se unía que desde hacía unos años se había creado la plaza de archivero-bibliotecario, una persona que trabajaría para y por el archivo.

A modo de resumen diremos que el archivo histórico municipal cuenta con una variada documentación que abarca en el tiempo desde el año 1286 con el libro de Asignaciones de la Administración del Justicia Sancho Navarro hasta 1939 con la finalización de la Guerra Civil. Poco a poco el archivo ha ido incrementando sus fondos, a los propios de la institución se han ido incrementando (desde 1995) otros fondos de asociaciones o instituciones extinguidas (Agua Limpia, 1983-1996; y Centro Maternal, 1950-1994) o de aquellas que han pasado a depender del Ayuntamiento (Cámara Agraria, finales del XIX-1995), todos ellos en proceso de ordenación y clasificación.

Por último, de la clasificación y ordenación de los fondos municipales actuales aparecieron nuevas secciones como son la de "Guerra Civil" y la de la "Sociedad Anónima Aguas Potables La Esperanza".

2. Los inicios del fondo fotográfico

Desde que en 1985 se creara la plaza de archivero siempre ha existido la intención de crear un fondo fotográfico que aumentara el patrimonio de la ciudad. Hasta esa época existían poquísimas fotografías y las que había seguramente estarían guardadas en un cajón o en alguna estantería sobre alguna caja. Las pocas referencias existentes de la adquisición de fotografías por parte del Ayuntamiento se circunscriben en primer lugar a la compra en 1945 de unas fotografías de los actos celebrados con motivo de la entrada del obispo de la diócesis Ramón Sanahuja y



1. Entrada Obispo Ramón Sanahuja a Segorbe, 11 febrero 1945. Archivo Municipal de Segorbe

Marcé en Segorbe el año anterior (Fig. 1), esas fotografías en principio se hicieron para luego regalárselas al Sr. Obispo. Una de dos ó no se llegó a producir tal hecho o el Ayuntamiento hizo dos copias, porque el archivo conserva, y están por catalogar, un álbum de fotografías de la entrada de este obispo; también existe una colección de fotografías de la entrada de otro obispo, José Pont y Gol, en 1952 (Fig. 2), concretamente son 56; por otro lado, se compra en 1955, un lote (se nombra como colección) de fotografías de la empresa Paisajes Españoles que aprovechando un vuelo por la zona de Segorbe se tomaban unas "interesantes y artísticas fotografías aéreas de la ciudad" y así venderlas posteriormente (Fig. 3). La empresa se comprometió, una vez se le dio conformidad por parte del Ayuntamiento, en remitir una panorámica de la ciudad en dimensiones 30 x 40 cm, y cinco ampliaciones más



2. Entrada Obispo José Pont y Gol a Segorbe, 20 enero 1952. Archivo Municipal de Segorbe



3. Vista general de Segorbe, Siglo XX. Archivo Municipal de Segorbe

en tamaño 18 x 24 cm, en papel artístico de soporte grueso. Al final, y debido a circunstancias que no son pertinentes nombrarlas, el vuelo se debió realizar en 1956 y el 2 de febrero de 1957, la empresa remitió al Ayuntamiento las fotografías que adquirió y que fueron 8 fotos de panorámicas aéreas (18 x 24 cm) y 2 de tamaño 30 x 40 cm.

Unos años después, el 19 de junio de 1962, Francisco Franco recibió en audiencia privada al Ayuntamiento de Segorbe, la efeméride de este día la captaron los fotógrafos Antonio Verdugo Sánchez, Marín Santos Yubero, Contreras y Hermes que realizó una serie de instantáneas, en concreto 39, las cuales pasaron también al archivo fotográfico de la ciudad (Fig. 4).

Pero realmente, podemos decir que el inicio del fondo fotográfico de Segorbe tiene una fecha determinada, 1986, en este año por un lado la Comisión de Gobierno del Ayuntamiento acordó la adquisición de fotografías aéreas, realizadas por la empresa Altair, en concreto se compraron las siguientes:

- Castillo de la Estrella y alrededores
- Zona Cultural Deportiva, pabellón cubierto
- Escuelas Parvulario
- Instituto de Formación Profesional
- Vistas generales de la ciudad de Segorbe

Por otro lado, la adquisición al "Archivo Mas de Barcelona" de una colección de 368 fotografías fechadas entre 1919 y an-

tes de 1936 referentes a diferentes panorámicas de la ciudad, algunas tomadas del exterior de la ciudad y otras de calles, plazas, fuentes y lugares emblemáticos como el antiguo Hospital y lavadero público, el artesonado del casino, el acueducto, las torres, el castillo, etc. También se engloban un grupo importante de fotografías del interior de la iglesia de la Sangre, detalles del altar mayor y de los azulejos que existían en los laterales de la iglesia, esta importancia radica en que desgraciadamente fue bombardeada durante la Guerra Civil y actualmente ha desaparecido.

La mayor cantidad de fotografías adquiridas al Archivo Mas tienen que ver con la Catedral y su museo. Hay un auténtico reportaje fotográfico muy detallado de todos los espacios y de lo que allí contenían: desde las puertas de entrada, pasando por el claustro, el jardín, la sala capitular, el altar mayor o la sillería del coro o los objetos que existían en la Catedral como custodias, cofres, crucifijos, cálices, cantorales, casullas, etc.



4. Visita a Franco, 1961. Archivo Municipal de Segorbe

Por último existe una serie de fotografías de objetos que pertenecían a las personas más destacadas de la sociedad segorbina, así tenemos una cajonera de nogal, un vaso de vidrio labrado, unos ídolos ibéricos de metal todos de Cayetano Torres (cronista de la ciudad); un trabuco de Avelino Pau; un joyero de concha y plata, un espejo con marco de madera y metal dorado, un reclinatorio, una arquilla con incrustaciones y pinturas y una colección de acuarelas del Baile de Torrent, todo ello de Gonzalo Valero (primer cronista de la ciudad).

El desembolso de estas fotografías alcanzó la cifra de algo más de 250 000 pesetas e hizo que el archivo municipal contara con una colección importante de fotografías antiguas de la ciudad. Con toda seguridad es el inicio de un fondo que hoy alcanza cerca de las 5000 fotos.

3. El desarrollo de la colección

A la adquisición de fotografías anterior poco a poco se han ido sumando otras, unas veces por iniciativa particular de los vecinos y otras fueron por parte del Ayuntamiento. En este apartado relataremos, de forma somera y cronológica, como se ha ido incrementado el fondo hasta llegar hasta el día de hoy.

A inicios de la década de los 80 del siglo anterior, el filósofo y ensayista Julián Marías cerró en Segorbe el ciclo de conferencias. Antes de pronunciar su conferencia en el salón de actos del Ayuntamiento fue llevado a conocer la ciudad, ayuntamiento, Catedral y Museo Catedralicio, esta visita fue recogida por el fotógrafo Girona en unas instantáneas (55).

Unos años más tarde, en 1987, y con motivo de las obras del camping municipal el Ayuntamiento contrató a un fotógrafo para que realizara un reportaje de los accesos al recinto, son 31 fotografías de las calles aledañas y de la zona del *parking*. Y ese mismo año, el 23 de mayo, el ayuntamiento inauguraba el pabellón polideportivo municipal, e igual que se hiciera con el camping también se contrató un fotógrafo que realizó unas cuantas fotografías (15).

El resto de fotografías de esta época tienen que ver con diferentes actos de las fiestas patronales, como proclamaciones de reinas, pasacalles, ofrendas de flores, actuaciones de diferentes grupos artísticos, teatros cómicos y alguna entrada de toros y caballos; por otro lado también se conservan fotos del antiguo centro sanitario comarcal, de algunos caminos que circunscriben la ciudad, de diferentes calles y edificios algunos de ellos en su época restaurados o de nueva planta como la antigua biblioteca municipal.

Tenemos que dar un salto en el tiempo cualitativo, ya que en la década de los 90 del siglo pasado no consta ni adquisición ni donación alguna, para encontrar la próxima donación de fotografías, ésta se produce ya en el siglo posterior, concretamente en 2001, en ese año D. Manuel Facius Tudela acrecienta el valor del archivo fotográfico con 47 fotografías originales que recogen no solamente aspectos de la cotidianidad de nuestros antepasados durante el final de la década de los 50 y principios de los 60 en Segorbe, sino también de otros pueblos de la comarca del Alto Palancia.

Unos años más tarde y en años sucesivos, 2004 y 2005, Néstor Morente Martín, también hizo donación al archivo de una colección de 168 fotografías digitales que nos muestran diferentes acontecimientos importantes que tuvo la ciudad de Segorbe durante el siglo XX y principios del XXI y constituyen por sí mismos una novedad

para nuestro archivo fotográficos, puesto que no se disponían anteriormente fotografías de esos momentos y por lo tanto acrecienta su valor histórico.

Otra de las incorporaciones importantes de fotografías se realizó con motivo de la realización de la exposición que conmemoraba los 25 años de los ayuntamientos democráticos. Su autor, el periodista Rafael Martín Artíguez para la confección de la misma utilizó su fondo gráfico que luego donó en forma de copias digitales al archivo municipal. Fueron en total 324 fotografías que recogían la historia de Segorbe en estos primeros 25 años de democracia; estaba representada la cultura, arquitectura, urbanismo, educación, geografía, historia, política, salud pública, sociedad, medio ambiente, religión, etc. Un conjunto de fotografías imprescindibles para comprender como fue evolucionando la ciudad en esos 25 años.

Unos años más tarde, en noviembre de 2012, el que era alcalde de Segorbe en esa época, Rafael Calvo Calpe, donó 1023 fotografías digitales. Algunas de ellas tenían que ver con su gestión, hasta ese momento del consistorio segorbino que comenzó en 1995, pero la mayoría eran fotografías de vecinos que habían acudido a su despacho a ofrecerles sus fotos, todas ellas van desde la Guerra Civil hasta inicios del siglo XXI.

No todo han sido donaciones, también en contadas ocasiones el Ayuntamiento compró algunas fotos con la intención de ampliar el escaso fondo del que se disponía. Unas veces esta compra se realizaba a entidades como la Biblioteca Valenciana y otras a particulares, en total son 41 fotografías. Todas ellas son de finales del siglo XIX e inicios del XX.

Hay también que hacer hincapié en que en el fondo fotográfico se conservan un buen número de fotos desgajadas de expedientes gestionados por el archivo municipal, se trata por un lado de actos o actividades organizados o en los que el ayuntamiento colaboraba en la gestión; y por otro de calles y su proceso de urbanización. Entre las fotos de este apartado encontramos las actividades que realizan los alumnos de las diferentes escuelas taller que se han realizado en Segorbe, algunos de las fotografías todavía se encuentran en los expedientes administrativos del archivo municipal a la espera de ser desgajadas, catalogadas y ubicadas en el fondo fotográfico; la conmemoración que se realizó en mayo de 1998 del centenario de la llegada del tren a Segorbe; las partidas que se organizaron con motivo de la estancia en Segorbe del ajedrecista Anatoli Karpov, en octubre de 2001 y que coincidía además con la exposición de "La Luz de las Imágenes"; la restauración de la bandera de Segorbe en septiembre de 1997; el sorteo de la lotería nacional celebrado en el Auditórium en

mayo de 1998; el homenaje a los alcaldes y concejales democráticos que ha tenido Segorbe y la posterior exposición conmemorativa y actuaciones musicales que se realizaron con motivo de los 25 años de democracia, en mayo de 2004; la I Muestra de Audiovisual Histórico de Segorbe, en junio de 2007; la jornada sobre el botánico Carlos Pau en abril de 2008 como conmemoración del 150 aniversario del nacimiento y 70 del fallecimiento de este insigne segorbino.

Casi para finalizar este apartado es necesario comentar otra de las incorporaciones de fotografías al fondo, esta se llevó a cabo durante el proceso de composición del libro "Segorbe: así fuimos". La realización del mismo estuvo determinada por la búsqueda de fotografías antiguas entre la población segorbina. Para ello se hizo un llamamiento entre la población para que todo el mundo que quisiera aportara al archivo municipal sus fotografías de cara a la elaboración del libro. Este tipo de actividades son muy importantes por la posibilidad que existe de aumentar de una forma elevada el fondo del archivo gráfico y esta vez no iba a ser menos, muchas personas donaron sus fotografías para ser escaneadas y aunque, evidentemente no aparecieron todas en el libro, sí que el archivo consiguió muchas de ellas antiguas y de gran valor histórico. En este caso siempre se indicaba la propiedad y procedencia de la foto por si se volvía a utilizar en algún momento.

Por último, también es importante comentar que, desde septiembre de 2011, existe en el periódico que edita el Ayuntamiento de Segorbe un apartado para la fotografía histórica en el que se le da la posibilidad a cualquier vecino que tenga fotografías antiguas las entregue en el Ayuntamiento, éste las escanea y se le publican en el periódico. Estas fotografías pasan a formar parte del fondo fotográfico del archivo y éste cuando las incorpora en la base de datos siempre se indica la procedencia de las mismas por si en algún momento se quisieran utilizar, pedir siempre el permiso correspondiente a los propietarios. Hasta el momento se cuenta con 615 fotografías, la amplia mayoría de ellas tienen que ver con aspectos sociales, como grupos de amigos/as, procesiones, equipos de fútbol, grupos de alumnos/as, de trabajadores/as, etc.

4. Metodología

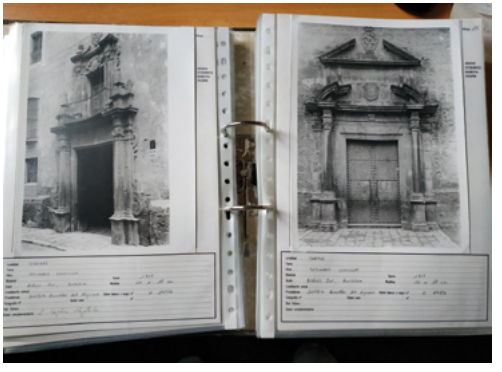
Resulta evidente que el primer paso antes de comenzar cualquier proceso de catalogación de un fondo, y más uno de fotografía, es tener elaborada una estrategia que nos permita tener una línea de actuación y saber cuáles van a ser las necesidades

de descripción que tiene el fondo a catalogar. Es necesario tener unos conocimientos previos del fondo, los tipos de materiales con los que se cuenta y que lo constituyen, la extensión que tiene, las diferentes partes en las que se compone, etc. Una vez hecho esto se ha de establecer el método de trabajo y los requerimientos de la base de datos para que cumplan estructuralmente sus funciones. Todo esto va en consonancia con las necesidades y objetivos que tengamos, de las demandas del centro que custodia el fondo y, por supuesto muy importante, de los recursos con los que se dispone.

No existe una fórmula universal para la catalogación de este tipo de materiales, puede haber fondos muy distintos unos de otros que haga que se emplee una estrategia diferente tanto en el fondo como en la forma de la catalogación. Lo que siempre debe de estar presente y debe ser un pilar básico en las bases de datos es intentar lograr una completa, precisa y correcta descripción de las fotografías que es lo que nos va a permitir posteriormente la recuperación de los datos que tienen que ver tanto a su contenido como a su continente de una forma sencilla y sobre todo rápida, fin último de cualquier sistema archivístico.

El trabajo de ordenación del fondo fotográfico, como cualquier trabajo de esta índole, ha tenido diferentes fases hasta llegar al momento actual. Esto no quiere decir que en estos momentos hemos acabado completamente el trabajo, sino que posiblemente falta el más importante de todos que es darlo a conocer y ponerlo en valor. Este trabajo puede ser un buen trampolín y puede dar un impulso definitivo para que salga a la luz todo el fondo y que todos los ciudadanos, los de Segorbe con más motivo, conozcan el patrimonio que tienen y que por tanto también les pertenece.

Para comenzar con la metodología empleada diremos que todo comenzó con el acopio de todas las fotografías que tenía el Ayuntamiento de Segorbe, y que se ha comentado en los apartados anteriores. Las fotos, una a una, fueron uniéndose a unas cartulinas individuales y guardadas en unas bolsas transparentes de polietileno que a su vez se colocaban en unos archivadores AZ. Generalmente había una foto por cartulina, aunque en contadas ocasiones, y si el tema era idéntico, aparecían dos o más fotografías en una misma cartulina. La distribución de las cartulinas era la siguiente, en la parte superior se colocaba la foto y la parte inferior estaba destinada a describirla a través de una serie de campos: Localidad, Tema, Obra, Material, Época, Autor, Medidas, Localización actual, Procedencia, Cliché blanco y negro n.º, Fotografía n.º, Cliché color, n.º, Ref. fichero y Datos complementarios. La práctica totalidad de fotos actuales que llegan al archivo ya lo hacen en formato



5. Fichas fondo fotográfico. Archivo Municipal de Segorbe



6. Fondo fotografías antiguas. Archivo Municipal de Segorbe

digital, pero si alguna vez llegan algunas en formato papel el protocolo a seguir es el siguiente: en primer lugar se escanean a una resolución que se estimó en 300 ppp y formato JPG, la foto escaneada se guarda en la una carpeta correspondiente y después se catalogan en la base de datos introduciendo los datos pertinentes para su posterior localización; una vez escaneadas se colocan en las cartulinas antes mencionadas y en los archivadores AZ. Evidentemente cada archivador tiene un número y en la base de datos hay un campo que identifica el lugar que ocupa la foto dentro del archivador. Tenemos que apuntar que las fotografías no son ni corregidas ni restauradas, únicamente se escanean y se guardan tal y como se encuentran sin pasar por ningún programa informático de retoque digital. El único cambio que sufren las fotos es que hacemos una copia más pequeña de cada una de ellas para poderlas introducir en uno de los campos de la base de datos y de esta forma no hacerla tan pesada para que las búsquedas ganen en rapidez.

En 2021 se cumplieron 10 años de la creación de la base de datos donde se almacenan las fotografías digitalizadas. Este proyecto importante nació como consecuencia de la petición de fotografías por parte de vecinos e investigadores al archivo. La respuesta del archivo ante esta petición era lenta y dificultosa con el consiguiente mal servicio dado a los usuarios. El archivero debía buscar las fotografías directamente en los archivadores, éstas estaban colocadas sin ningún criterio, con lo que se debía pasar una a una hasta llegar a la foto ó fotos que habían solicitado.

Ante esta situación, desde el archivo se tomó la determinación de ir digitalizando todo el conjunto de fotografías, guardándolas en carpetas dentro del ordenador y creando una base de datos en donde aparecieran una serie de campos para facilitar así en un futuro las búsquedas.

Llegados a este punto era muy importante seleccionar la base de datos con la que se quería trabajar, después de valorar unas cuantas opciones, se utilizó *Filemaker* por una serie de ventajas: está fundamentalmente orientada al usuario y se la considera un poderoso gestor de contenidos que permite al usuario llevar

y organizar tareas sencillas pero también se puede conseguir la creación de aplicaciones ajustadas a las necesidades de los gestores, además permite relacionar los archivos sin ningún tipo de problemas. En definitiva, se centra en la organización y almacenamiento de datos y funciona como una fuente del servidor desde el que se pueden crear aplicaciones personalizadas, a esto había que añadir 3 características imprescindibles que ofrecía *Filemaker*: por un lado la seguridad de poder recuperar la información almacenada en la base de datos si se producía algún problema informático; por otro el sencillo y rápido motor de búsquedas; y por último la capacidad de almacenamiento. Dado el volumen del fondo con el que nos encontrábamos era justo lo que se estaba buscando.



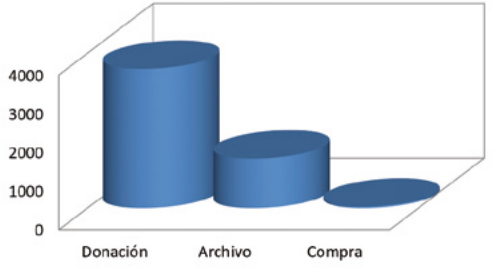
7. Base de datos del fondo fotográfico. Archivo Municipal de Segorbe

A partir de la obtención del programa lo más importante de todo este proceso era crear los campos que iba a tener la base de datos teniendo en cuenta una serie de consideraciones, por un lado había que tener en cuenta que no se trataba de un fondo cerrado sino que a lo largo de los próximos años el archivo va a seguir adquiriendo fotografías y que la ampliación de la base de datos iba a seguir aumentando, también debíamos tener en cuenta que esta base de datos podría ser utilizada por otras personas que no fueran los trabajadores del archivo y que por lo tanto los campos debían de ser sencillos y claros buscando adaptarse a las necesidades y características de las mismas.

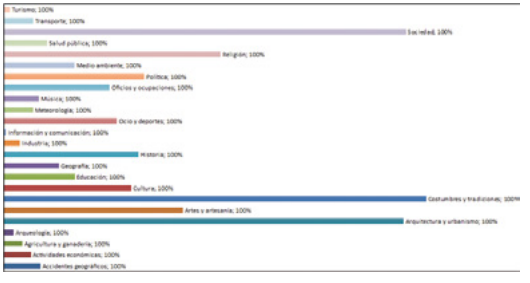
Se consultaron otros archivos y entidades, así como bibliografía especializada buscando obtener entre todos las conclusiones oportunas de cara a realizar una base de datos lo más optima posible, adaptada, eso sí, a la problemática de nuestro archivo. Hay que tener en cuenta que siempre se ha intentado normalizar la introducción de los datos de manera para que estos puedan ser recuperados de forma eficaz en la base de datos (Fig. 7).

Los campos que al final se utilizaron fueron los siguientes:

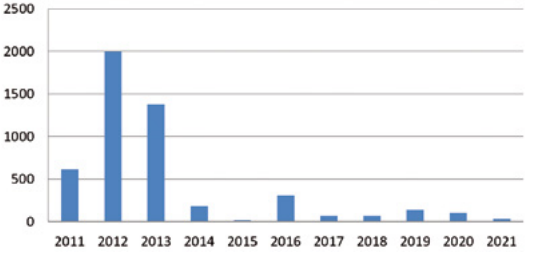
- Título: Campo que funciona como un encabezamiento principal.
- Autor: La mayoría de las mismas nos es desconocido, así de las 4920 fotos que tenemos 3500 no sabemos quién hizo la foto.



8. Procedencia. Fuente: elaboración propia



9. Clasificación de materias. Fuente: elaboración propia

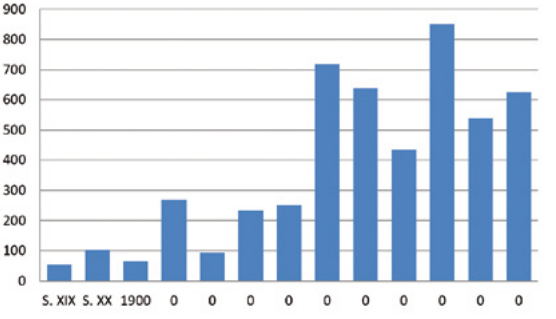


10. Fotografías catalogadas. Fuente: elaboración propia

• Fecha: El formato es día/mes/año. La mayoría de las fotos no se sabe la fecha exacta, y del conjunto de fotos 2493 se ha optado por aproximar el año.
• Medidas: Alto por ancho y en centímetros.
• Procedencia: Donación, compra o propia de la entidad. 3599 son donaciones, 1281 son del archivo y 40 son compras.
• Materia: Clasificadas a su vez por Accidentes geográficos, 89 fotografías; Actividades económicas, 66 fotografías; Agricultura y ganadería, 45 fotografías; Arqueología, 24 fotografías, Arquitectura y urbanismo, 974 fotos; Artes y artesanía, 436 fotos; Costumbres y tradiciones, 1029 fotos; Cultura, 311 fotos; Educación, 173 fotos; Geografía, 135 fotos; Historia, 328 fotos; Industria, 39 fotos; Información y comunicación, 5 fotos; Ocio y deportes, 275 fotos; Meteorología, 71 fotos; Música, 86 fotos; Oficios y ocupaciones, 258 fotos; Política, 342 fotos; Medio ambiente, 172 fotos; Religión, 528 fotos; Salud pública, 106 fotos; Sociedad, 980 fotos; Transporte, 72 fotos; Turismo, 15 fotos
• Notas: En este campo se asentará la información que no pueda ser registrada en los diferentes campos de la descripción o información complementaria o aclaratoria a los datos ya suministrados. Contiene información general de la fotografía, así podemos encontrar desde el tipo de fotografía en la que nos encontramos, si es una copia, si tiene algún defecto, etc., las personas que se han podido identificar en la misma, si hay alguna restricción al acceso porque el material es sensible o delicado y cualquier otra información relevante y que nos pueda ayudar a identificar de una mejor forma la foto.
• Signatura: Posiblemente sea, para los archiveros el campo más importante de todos los que aparecen en cualquier base de datos; imprescindible siempre si queremos identificar de una forma rápida la información que nos piden o lo que queramos buscar. En este caso identifica el

lugar en el que ocupa la foto en el fondo, primero nos dice en qué carpeta A-Z está y dentro de la carpeta en qué folio recto o vuelto, por ejemplo, F/25 (50 rº). Cuando en enero de 2013 el archivo empezó a aceptar fotos en formato digital se empezó a crear una serie de carpetas para su almacenamiento. En este caso en el campo signatura simplemente referenciamos en qué carpeta se encuentra con las siglas FD (Fondo Digital) seguido de un número currens.

• Imagen: Donde se ubica la foto.



11. Número de fotos por épocas. Fuente: elaboración propia

Como se ha comentado, una vez realizada la base de datos, un 3 de octubre de 2011 se empezó la introducción de información en la base de datos, y para que se pueda tener un conocimiento del trabajo realizado estos años, aquí se muestra la cantidad de fotografías trabajadas por cada año: 2011: 613; 2012: 1996; 2013: 1379; 2014: 186; 2015: 18; 2016: 306; 2017: 67; 2018: 69: 2019: 140; 2020: 101; 2021: 37. Los datos reflejan un dato irrefutable y es que durante los tres primeros años se catalogaron el 81% del total de fotografías de la base de datos, lo que indica la rapidez con la que se trabajó para tenerlas controladas lo antes posible.

Una de las aplicaciones o utilidades de las bases de datos es la realización de estadísticas que nos pueden acercar a las realidades de los fondos de las colecciones. Pueden ser un método efectivo para describir ciertos valores, sirviendo como herramienta para relacionar y comparar dichos datos. En nuestro caso, posiblemente, aparte del campo materia del cual ya hemos mencionado anteriormente, el campo fecha es susceptible de una lectura analítica a través de las estadísticas, así podemos ver que 55 fotografías son del siglo XIX, 103 fotografías son del siglo XX (sin poder identificar claramente el año), 65 son de aproximadamente 1900, 270 son de la década de los años 10 del siglo XX, 95 son de la década de los 20 del siglo XX, 235 son de la década de los 30 del siglo XX, 252 son de la década de los 40 del siglo XX, 719 son de la década de los 50 del siglo XX, 639 son de la década de los 60 del siglo XX, 436 son de la década de los 70 del siglo XX, 851 son de la década de los 80 del siglo XX, 538 son de la década de los 90 del siglo XX y 625 del siglo XXI.

5. Camino por recorrer: fotografías en proceso de catalogación

A todo este fondo fotográfico, que está catalogado en la base de datos del archivo municipal, hay que sumar todavía un volumen bastante elevado de fotografías que se conservan todas ellas en formato papel y que están pendientes de ser ordenadas, clasificadas, digitalizadas y catalogadas. Podemos enumerar en este apartado varios conjuntos de fotografías, quizás fueron los primeros en llegar al archivo, que se encuentran en un par de cajas de archivo formando varios álbumes:

- Actos con motivo de la llegada del Santo Cáliz a la ciudad de Segorbe, desde el 3 al 5 de julio de 1959 (14 fotos).
- Actos con motivo de la llegada de Francisco Franco a la ciudad de Segorbe, 11 de octubre de 1954 (26 fotos).
- Actos con motivo de la entrada oficial en Segorbe del Excmo. y Rvdmo. Sr. Dr. D. José Pont y Gol, obispo de la diócesis de Segorbe-Castellón, 20 de enero de 1952 (23 fotos).
- Actos con motivo de la entrada oficial en Castellón del Excmo. y Rvdmo. Sr. Dr. D. José Pont y Gol, obispo de la diócesis de Segorbe-Castellón, 23 de julio de 1960 (52 fotos).
- Actos con motivo de la entrada oficial en Segorbe del Excmo. y Rvdmo. Sr. Dr. D. Ramón Sanahuja Marcé, obispo de la diócesis de Segorbe-Castellón, 11 febrero 1945 (11 fotos).

También existen en estas cajas varias fotos sueltas que, aunque están sin fecha, podríamos datarlas entre mediados y el último tercio del siglo pasado: Casa Abadía parroquia de S. Pedro; Jefatura Local del Movimiento; Pavimentación e iluminación de la Avda. Fray Luís Amigó; Iglesia Parroquial de San Pedro apóstol; Claustro de la Catedral; Estación depuradora de aguas residuales; Depósito de aguas potables; Salas del laboratorio del Instituto Laboral; Paseo del Genera Mola y jardín del Botánico Pau; Matadero municipal; Arco Palacio-Catedral y pavimentación de la calle San Cristóbal; Nuevo Palacio Episcopal; Cuartel de la Guardia Civil; "Sin identificar" (27 fotos).

Al lado, pero separadas de estas cajas, aparecen varios álbumes de los años 80 de diferentes temáticas:

- Diferentes actos relacionados con la Fundación Max Aub (sin fecha): 25 fotos
- Limpieza y desescombro de la zona denominada Rialé y "La Leonera" (sin fecha) (1985 aprox.): 22 fotos.
- Construcción del Polideportivo Municipal (sin fecha) (1985-1986 aprox.): 34 fotos.

- Monte San Blas (sin fecha) (1985 aprox.): 20 fotos.
- Recepción del Ayuntamiento a espeleólogos atrapados en Cueto-Coventosa (sin fecha) (08/04/1988): 12 fotos.
- Inauguración del Camping Municipal "Monte San Blas" (sin fecha) (09/1986): 8 fotos.
- Monte San Blas y accesos al mismo (sin fecha) (1986 aprox.): 67 fotos
- Inauguración del Centro Cultural (sin fecha) (10/03/1995): 54 fotos
- Varios accesos a Segorbe, Puente Nuevo, ramblas, etc. (sin fecha) (1985 aprox.): 57 fotos.
- Cerro de La Estrella (castillo y Sopeña) (sin fecha) (1985 aprox.): 82 fotos
- Ciudad hermanada (Andernos-Les-Bains) (18/06/1994): 20 fotos
- Inauguración de la exposición "La Luz de las Imágenes" en Segorbe (26/09/2001): 34 fotos.
- Homenaje a las reinas de Segorbe del siglo XX (11/08/2001): 60 fotos.
- Festivales corales, donación de acuarelas de Luís Clemente, conciertos sinfónicos, Fiesta del libro (todos ellos sobre los años 80 del siglo pasado): 78 fotos.

También tenemos un espacio reservado para las diferentes donaciones que recibimos de fotos reveladas, las cuales se hallan en proceso de ser digitalizadas y, posteriormente catalogadas. Este último paso es particularmente dificultoso porque en muchas de las ocasiones se donan las fotografías sin saber de qué es lo que se dona ni por supuesto la fecha en que está tomada, la mayoría de las veces estos datos se ponen en la catalogación en base a las personas que están en la foto o de algún detalle que a veces se aprecia. Entre este conjunto distinguimos: fotos individuales de posado, un concurso taurino, consagraciones de obispos, grupos de alumnos con su profesor, fotos aéreas del término municipal de Segorbe, en total 94 fotos.

De la misma forma, desde el ayuntamiento de Segorbe se ha tomado conciencia de lo importante que es tener un buen fondo fotográfico y desde 2004 organiza un concurso de fotografía taurina en la que participan profesionales y aficionados a la fotografía. Hay varias categorías, la mayoría de ellas tienen que ver con fotos de la semana taurina de Segorbe, con lo que las fotos ganadoras del concurso pasan a formar parte del archivo, de esta manera progresivamente todos los años aumenta el fondo con fotos de uno de los espectáculos más impresionantes que se pueden ver en la Comunidad Valenciana como es la Entrada de Toros y Caballos. (Figura 12)



12. Entrada de toros y caballos, 1894. Archivo Municipal de Segorbe

Para terminar este apartado reseñar dos conjuntos de fotografías que tienen un interés especial, por un lado, nos estamos refiriendo a la extinta Asociación Agua Limpia, una entidad eminentemente dedicada a la comunicación que nació en 1983 y que además realizaba con carácter mensual una revista cuyo primer número fue en septiembre de 1983 y que tras 155 números dijo adiós en agosto de 1996. Fue unos meses más tarde, en diciembre de ese mismo año, cuando dicha entidad donó al Ayuntamiento de Segorbe la totalidad de los fondos de la mencionada entidad, según el somero inventario que se realizó la donación incluía una serie de fotolitos, unos cuantos documentos originales de la entidad como libros de actas, diferente correspondencia, etc. El grueso lo componían 6000 revistas aproximadamente y unas 3000 fotografías originales que servían para ilustrar la revista. Según el documento que se elaboró en su momento este fondo pasó a denominarse Legado Agua Limpia dentro del Archivo Municipal de Segorbe donde está depositado para su conservación, difusión y consulta. Estas fotografías, que recogen aspectos de la sociedad de Segorbe desde buena parte de la década de los 80 y mitad de los 90 del siglo pasado, aún están sin catalogar siendo muy importante su puesta en valor por lo que significa para toda la ciudad de Segorbe.

El segundo conjunto de fotografías tiene que ver con la última incorporación al archivo municipal, nos estamos refiriendo a la donación, en 2013, por parte de D. Jorge Girona Piñón de diverso material y documentación procedente del estudio fotográfico que fue regentado por su familia. Este material, con un grandísimo valor documental y material, así como histórico y artístico, era de diversa índole: varias máquinas de revelar para ampliaciones, una máquina de fotos antigua, etc., pero lo que en principio era más voluminoso eran tanto las placas fotográficas de cristal, como sobre todo las innumerables fotografías originales en papel fotográfico y de negativos que estaban almacenadas en cajas, todas ellas cronológicamente van desde la década de los 50 hasta la los 90 aproximadamente del siglo pasado.

Ya a lo largo del 2021 se ordenó todo el fondo por categorías, pero evidentemente falta lo más importante que es la digitalización y catalogación del numerosísimo fondo fotográfico que contiene la donación. Pasamos a continuación a enumerar el inventario inicial que surgió de la ordenación del legado.

6. Inventario de la documentación donada al archivo municipal de Segorbe por Girona[1]

6.1 Cajas con negativos

- 16 cajas sin numerar
- 1 caja (Sr. Obispo)
- 5 cajas (Negativos y Color)
- 1 caja (Blanco y Negro)
- 2 cajas con negativos sueltos (Festeras 1954/1955)
- 2 cajas con negativos sueltos (Año 1960)
- 3 cajas con negativos sueltos (Año 1961)
- 3 cajas con negativos sueltos (Año 1962)
- 2 cajas con negativos sueltos (Año 1963)
- 6 cajas en botes metálicos numeradas (Del 1 al 240). Faltan (11-120; 131-140; 161-210 y 221-230)
- 120 cajas numeradas (Del 1 al 13499). Faltan (101-200; 501-600; 1601-1700; 2401-2500; 2900-2999; 3600-3699; 4000-4199; 6200-6299; 7900-7999; 8600-8699; 10900-10999; 11400-11599; 11900-11999; 12500-12599; 13000-13199)
- 7 cajas con negativos diversa (Negativos color (2), reproducciones, negativos Teo, Segorbinos y carnets, blanco y negro, sin identificar)
- OJO, hay una caja del 768 al 777, otra del 898 al 907 y otra del 1349 al 1358, éstas tres cajas los negativos aparecen enrollados y envueltos en papel.

6.2 Sobres con negativos

6.1.1 Sin numerar

- 148 Negativos en sobres sin identificar y sin numerar

1 No hay libro inventario.

- 15 Bodas
- 29 Comuniones
- 4 bautizos
- 1 confirmación
- 14 negativos en sobres (Fotos de estudio, carnets, DNI, particulares)
- 44 negativos de festejos y fiestas, cabalgatas, procesiones, entradas de toros (Segorbe, Algimia, Algar, Geldo, Navajas)
- 81 varia (Fotos antiguas, Castellnovo, maternidad, Altura, Chelva, plaza Cueva Santa, Grupos republicanos, belén corpus, banda de música, soldados base de El Toro, etc.).

6.1.2 Numerados

- (Del 1 al 1000): 21 sobres (3c, 4b, 6, 7, 8, 13, 23, 39, 46, 54, 57, 79, 80, 90, 99, 101, 105, 116, 186, 218, 318)
- (Del 1001 al 2000): 368 sobres (1072, 1325, 1327, 1329, 1330, 1331 (2), 1332, 1337 (3), 1359, 1353, 1363 (2), 1380 (4), 1381, 1382, 1383, 1385 (5), 1386 (2), 1387 (2), 1388, 1389 (3), 1390 (2), 1391 (2), 1392 (3), 1393 (2), 1394 (2), 1396 (2), 1398 (4), 1399 (3), 1400 (2), 1401 (2), 1402 (2), 1403 (3), 1409 (3), 1410, 1411 (2), 1412 (3), 1415 (4), 1420 (3), 1421 (2), 1422, 1423, 1430, 1431, 1450, 1451 (3), 1452 (2), 1453, 1455 (2), 1456 (2), 1457, 1460 (3), 1461(2), 1462 (3), 1463, 1466 (2), 1467 (4), 1468 (5), 1469, 1471 (2), 1473, 1475 (4), 1476, 1477 (5), 1478 (4), 1479 (4), 1480 (2), 1490 (2), 1491 (10), 1492 (2), 1493 (3), 1494 (2), 1500, 1501 (3), 1502 (2), 1503 (2), 1510 (3), 1511 (2), 1515 (6), 1516, 1517, 1518 (3), 1519 (5), 1520 (2), 1521 (4), 1522 (3), 1523 (4), 1524 (5), 1525 (2), 1526 (10), 1536, 1537, 1538, 1539, 1540 (4), 1541 (2), 1612, 1728 (3), 1729 (2), 1730 , 1731 (2), 1732 (4), 1733 (3), 1734 (4), 1735 (2), 1736 (2), 1737 (2), 1738 (5), 1739 (3), 1740 (2), 1750 (4), 1751 (5), 1752 (4), 1760 (4), 1761 (4), 1762 (12), 1763 (2), 1764 (8), 1765 (3), 1766 (5), 1767 (3), 1768 (2), 1769, 1770, 1771 (5), 1780 (5), 1782, 1783, 1790 (5), 1795 (2), 1796 (3), 1798 (7), 1799 (4), 1832, 1849 (9), 1931)
- (Del 2000 al final): 226 sobres (2190 (10), 2191 (3), 2192 (5), 2193 (3), 2194 (3), 2195, 2196 (5), 2197, 2199 (6), 2200 (4), 2201 (4), 2203 (4), 2204 (7), 2205 (3), 2206 (10), 2207 (3), 2208 (4), 2212 (25), 2213 (2), 2263, 2307, 2331 (2), 2339, 2353 (3), 2354 (4), 2360, 2361, 2362 (3), 2372, 2386, 2435 (2), 2599,

2663 (3), 2680, 2744, 2811, 1844, 2845, 2846, 2847 (2), 2848, 2849, 2850, 2851, 2852, 2853, 2854, 2855, 2857, 2858, 2859, 2860, 2861, 2862 (2), 2863, 2864, 2865, 2866, 2867, 2868, 2869, 2870, 2871, 2872, 2873, 2874, 2875, 2876, 2877, 2878, 2879, 2880, 2883 (2), 2884, 2885, 2886, 2887, 2888, 2890, 2891, 2892, 2893, 2894, 2895, 2896, 2897, 2898, 2899, 2901, 2902, 2903, 2904, 2905, 2907, 2908, 2909, 2910, 2912, 2913, 2916, 2917, 2918, 2919, 2920. 2921, 2922 (3), 2923, 2967, 2978, 2979, 2997, 2998, 3017, 3631, 4034, 4075, 4107, 4160, 4252, 4359, 4616, 4641, 5639, 6367, 8230, 20855, 44602).

• Fotografías reveladas: 1350 fotos de temática variada (Bodas, individuales, fiestas, deportes, viajes familiares etc.)

6.3 Varia

• Rollos negativos sueltos tema variado, fiestas, reportajes de familia, bodas, bautizos, comuniones, celebraciones religiosas, etc
• Rollos numerados forrados con papel
• Negativos en sobres que no fueron retirados por sus dueños
• Fotos de negativos sueltos, la mayoría de las personas, sobre todo para carnets.
  • Negativos sueltos (4,5 x 6 cm)
  • Negativos sueltos (6 x 6 cm)
  • Negativos sueltos (8,9 x 11,7 cm)
  • Negativos sueltos (6 x 9 cm)
  • Negativos sueltos (2,4 x 5 cm)
  • Negativos sueltos (9,9 x 14,9 cm)
  • Negativos sueltos (13 x 17 cm)
  • 1 negativo de cristal

7. Conclusión

La fotografía es reconocida universalmente como una parte importante del patrimonio cultural por su importantísimo valor documental que posee, testimonio fundamental de la geografía, el urbanismo y la arquitectura de Segorbe, pero además posee un componente cultural y social de cada uno de los habitantes de la ciudad que hace ser un vehículo y un pilar imprescindible para la investigación.

Buscando esta reflexión última es por lo que se hace imprescindible establecer políticas de actuación como la que se ha elaborado en el Archivo Municipal. En todo

momento se ha entendido la necesidad de recuperación, conservación, tratamiento, análisis y por supuesto gestión documental con el objeto de ponerlo todo a disposición de los investigadores en particular y del público y vecinos en general.

Al final, lo que siempre se ha pretendido es a través de la fotografía divulgar la historia de la ciudad de Segorbe, en todas sus vertientes. Así podemos encontrar el rico patrimonio histórico de la ciudad, no solo el que ha tenido, con espacios y edificios ya destruidos, como el Teatro Camarón ó la Fábrica Textil Almela, sino también con el que sigue teniendo tanto civil como eclesiástico, declarado Conjunto Histórico-Artístico como Bien de Interés Cultural. Las fotografías engloban también un elemento muy importante de la sociedad segorbina como son las fiestas: San Antón, Carnaval, Pascua, Corpus, Santa Cecilia y otras fiestas que por desgracia han desaparecido. Pero son las fiestas patronales de las que se tienen más fotografías, procesiones, inauguraciones, presentaciones de las reinas y sobre todo la Semana Taurina, teniendo su punto más importante en la Entradas de Toros y Caballos, declarada Fiesta de Interés Turístico Internacional.

También son importantes las entradas de los obispos a esta ciudad ducal y episcopal, están recogidos los principales acontecimientos vividos por la localidad, como llegada del primer tren. Pero posiblemente la mayor cantidad de fotos que tiene el fondo tiene que ver con la llamada "foto de grupo", aquí en donde realmente podemos observar a la sociedad de Segorbe en sus múltiples ámbitos: trabajadores, estudiantes, amas de casa, futbolistas, vecinos, amigos, quintos, etc.

Como se ha visto, no está toda la tarea acabada, ni muchísimo menos, el trabajo iniciado tímidamente hace unos años se ha ido progresivamente aumentando de manera que lo que resulta es, a nuestro modo de ver, una colección modesta que supone en la actualidad un acervo gráfico que incrementa la memoria histórica de Segorbe. El interés de la colección, además de su calidad, reside en que los temas tanto de lugares como de personajes hacen referencia, en la amplia mayoría de los casos a la ciudad de Segorbe y en algunos casos a la comarca del Alto Palancia, reflejando una época que recorre los últimos años del siglo XIX y la amplia totalidad del siglo XX quedando plasmadas escenas de la vida social y familiar. Posiblemente quede la tarea más monótona que es el tratamiento de todas las fotografías que quedan por catalogar, tanto los que están en formato papel como aquellos negativos que faltaría positivizarlos y digitalizarlos para ponerlos a disposición de los usuarios.

En definitiva, la recopilación de información sobre este fondo va a permitir, aparte de tener un control de esta parte del patrimonio fotográfico segorbino, la creación de un catálogo general de contenidos que permita la total gestión y difusión del fondo fotográfico de Segorbe y, a la vez, que permita poner en valor este importante patrimonio cultural.

Bibliografía

Archivo municipal de Segorbe: (Expte. 7 (1955-1957); Expte. 99/1986, Expte. 206/1986; Expte. 39/2001 Neg. 2.8; Expte. 30/2004 Neg. 2.6; Expte. 17/2005 Neg. 2.6)

Guerrero Carot, F. J. (1986). *Inventario del Archivo Histórico Municipal de Segorbe (1286-1910)*. Valencia: Consellería de Cultura, Educación y Ciencia (Arxius Valencians, II).

— (2016) *Cronistas de la imagen: fotógrafos en Segorbe y la comarca del Palancia*. [Segorbe]: Fundación Mutua Segorbina.

Flores Varela, C. (marzo del 2000) "El fondo fotográfico "Rodríguez" en el Archivo Histórico Provincial de Toledo" en *Archivos y nuevas tecnologías*. Toledo. <http://eprints.rclis.org/12790/1/Rodríguez.pdf> [Consulta: 13 de julio de 2021].

Fondos fotográficos del archivo de la Diputación de Valencia (1986). Valencia: Diputación, 1986.

Fondos fotográficos: nuevas aportaciones al Archivo de la Diputación de Valencia. (1994). Valencia: Diputación.

Guillot López, V. (2017-2018) *Catalogación de las fotografías antiguas pertenecientes al fondo fotográfico del Ayuntamiento de Fuentealbilla (Albacete)*. Facultad de Belles Arts de Sant Carles. Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Curso 2017-2018.
<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/119812/memoria_44534963.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consulta: 13 de julio de 2021].

Díez Carrera, C. (coord. y dir.) (2005). *La catalogación de los materiales especiales.* Ediciones Trea, S.L., 2005.

Martín Artíguez, R. (2004). *Segorbe, 25 años de democracia* (1979-2004). [Segorbe]: Ayuntamiento.

Simón Abad, R. (2011). *Segorbe: así fuimos*. Madrid: Ediciones Amberley.



PRESENCIA FEMENINA EN LAS REVISTAS DE FOTOGRAFÍA. DESDE LOS ORÍGENES HASTA LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

Blanca Torralba Gállego[1]

Universidad de Zaragoza

Resumen

El presente texto tiene como objetivo estudiar la participación femenina en el ámbito de las revistas fotográficas publicadas en España desde mediados del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial. Aunque porcentualmente su presencia fue extremadamente menor que la masculina en este tipo de publicaciones, incluso excepcional en muchas de ellas, la mujer también participó de aquella eclosión de la fotografía de aficionados que desde comienzos del siglo XX marcó una considerable transformación en las costumbres sociales del momento. Nuestro propósito es analizar las diversas referencias e imágenes de autoría femenina que encontramos en las publicaciones especializadas más representativas, con el fin de recuperar la identidad y el trabajo de algunas de aquellas mujeres que desde mediados del siglo XIX utilizaron la cámara como medio de expresión, y examinar así su paulatina incorporación a la escena fotográfica española.

Palabras clave: Fotografía, Fotógrafas, Revistas de fotografía, España, Siglo XIX, Siglo XX.

1 Esta investigación ha sido realizada en el marco de los proyectos I+D: *Mujeres artistas en España, 1804-1939* (HAR 2017-84399-P) y *Estudio de la cultura audiovisual del tardofranquismo. Proceso de modernización y transiciones en cine, fotografía, televisión, cómic y diseño (1970-1975)* (HAR 2017-88543-P), financiados por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (MINECO), la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

Abstract

The aim of this text is to study women's participation in the field of photographic magazines published in Spain from the mid-19th century until the First World War. Although in percentage terms their presence was extremely lower than the male in this type of publication, and even exceptional in many of them, women also participated in the rise of amateur photography that marked a considerable transformation in the social customs from the beginning of the 20th century. Our aim is to analyse the various references and images of female authorship found in the most representative specialised publications in order to recover the identity and work of some of those women who, from the mid-19th century onwards, used this medium to express themselves and thus examine their gradual incorporation into the Spanish photographic scene.

Keywords: Photography, Female photographers, Photography magazines, Spain, 19th Century, 20th Century.

Introducción

El objetivo de la presente comunicación es estudiar la presencia femenina en las revistas fotográficas publicadas en España desde mediados del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial. Para ello, nuestro propósito es analizar las diversas referencias a la mujer como operadora activa de la fotografía y las distintas imágenes de autoría femenina que encontramos en las publicaciones más representativas de la época. De esta manera, examinar dicha participación en el ámbito de la prensa fotográfica, nos permitirá ir completando algunos de los vacíos que todavía presenta el relato historiográfico sobre el papel desempeñado por las mujeres en la escena fotográfica española.

Antes de comenzar el análisis, queremos señalar que este trabajo se plantea como una primera aproximación al tema de estudio partiendo del material consulta-

do hasta la fecha[2], que se inscribe dentro de la Tesis doctoral en curso, centrada en la fotografía realizada por mujeres en España. Una primera aproximación, además, a un periodo en el que la labor desempeñada por las mujeres en el campo de la fotografía es todavía compleja de valorar y, sobre todo, de cuantificar, debido principalmente a la escasez de documentación y la dificultad para localizar e identificar sus obras. A los habituales, se añaden en estos casos inconvenientes derivados de esa problemática que han manifestado investigadoras como María de los Santos García Felguera para determinar, por ejemplo, el trabajo realizado en los grandes negocios familiares por mujeres como Ángeles Buil (Zaragoza, h. 1875-1938), Catherine Esperon (Guchen, 1828-Valencia, 1912), Anaïs Tiffon (Narbona, 1831-Barcelona, 1912), Alexandrina Alba (Ajofrín, 1837-Madrid, h. 1910) y un larguísimo etcétera (GARCÍA FELGUERA, 2020). Dificultades que nos encontramos al estudiar a las fotógrafas profesionales, pero también a las aficionadas, de las que, en un sinnúmero de ocasiones, conocemos poco más que sus nombres.

1. Primeras revistas de fotografía en España

Aunque porcentualmente su presencia fue extremadamente menor que la masculina en las revistas fotográficas, incluso algo excepcional en la mayoría de ellas, como veremos a continuación, la mujer también participó de aquella eclosión de la fotografía de aficionados que desde finales del siglo XIX y, sobre todo, desde comienzos del XX marcó una considerable transformación en las costumbres sociales del momento.

2 Para la realización de esta comunicación hemos partido de la consulta y análisis de una notable cantidad de números de las siguientes revistas: *El propagador de la Fotografía* (Madrid, 1863-1864), *Eco de la Fotografía* (Cádiz, 1863-1864), *La Fotografía* (Barcelona, 1886-1887), *Las Novedades Fotográficas* (Bilbao, 1891-1893), *La Revista Fotográfica* (Barcelona, 1891-1894), *La Fotografía Práctica* (Vilafranca del Penedés/Barcelona, 1893-1910), *Arte Fotográfico* (Sevilla, 1896-1897), *La Fotografía* (Madrid, 1901-1914), *Photos* (Madrid, 1902-1903), *Boletín Lux* (Bilbao, h. 1900-1910), *Photos* (Zaragoza, 1904-1908), *Daguerre* (Madrid, 1904-1905), *Avante* (Madrid, 1905-1906) y *Graphos Ilustrado* (Madrid, 1906-1907). A los ejemplares de dichas publicaciones hemos tenido acceso en diversos centros nacionales como la Hemeroteca Municipal de Madrid, la Filmoteca Española, la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca de Catalunya, la Biblioteca del Palacio Real o la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza, así como en la hemeroteca digital Biblioteca Virtual de Prensa Histórica y en la publicación *El propagador y el Eco de la Fotografía: Publicaciones pioneras sobre fotografía en España, 1863-64* (Garófano Sánchez, 2005).

Para esta investigación hemos partido de casi una quincena de revistas editadas en España (véase nota núm. 2), cuya publicación va sucediéndose a lo largo de los cincuenta años que nos ocupan. Entre los estudios centrados en la historia de las revistas de fotografía españolas, que son todavía escasos, merece la pena destacar las aportaciones de Horacio Fernández (1996), Elisabet Insenser (2000a, 2000b), Rafael Garófano Sánchez (2005), Juan Miguel Sánchez Vigil (2007), que escribe también junto a María Olivera Zaldúa (2013, 2015) y Carmelo Vega (2017), que han sido fundamentales como punto de partida para el desarrollo de este trabajo.

Dichas investigaciones establecen las tipologías, la evolución de los contenidos y las principales características de muchas de las publicaciones fotográficas editadas en España desde mediados del siglo XIX hasta finales del siglo XX. En esta ocasión, vamos a centrarnos en la primera de las etapas que propuso Elisabet Insenser (2000b: 92), que estructuró cronológicamente dicho periodo en cinco bloques que "responden a destacados momentos en la fotografía española, y que muy a menudo irán ligados a importantes acontecimientos sociales, culturales y políticos". Una etapa que abarca desde 1863, año en que se publica la primera revista de fotografía en el ámbito nacional, y 1914, momento en que da comienzo la denominada "democratización de la fotografía" en España. En este periodo se van a editar cerca de una veintena de publicaciones especializadas, en las que la presencia femenina se va a manifestar de tres maneras diferentes:

- Alusiones a mujeres en imágenes, textos y artículos de temática diversa (como sujetos retratados, como familiares de diversos autores, como protagonistas de acontecimientos dispares, etc.).
- Iconografías que ponen en relación la figura femenina con las cámaras y demás materiales fotográficos, en portadas, ilustraciones y anuncios publicitarios.
- Referencias, concretas o genéricas, a mujeres que practican la fotografía, que son autoras, ya sea a través de sus nombres o de la reproducción de sus obras.

Es en estas últimas, las creadoras, en las que vamos a centrarnos en esta ocasión, cuya participación en las revistas va a guiar y protagonizar este trabajo, pero cuya evolución debemos poner en relación también con las otras formas de presencia femenina.

Antes de comenzar el recorrido cronológico, merece la pena recuperar un texto que escribió Emilia Pardo Bazán, titulado "La mujer española" y publicado en caste-

llano en 1890 en *La España Moderna*[3], en el que lleva a cabo una revisión de la situación de la mujer española en los distintos periodos históricos. En el mencionado artículo, encontramos una afirmación que resulta especialmente ilustrativa, porque parece aplicarse perfectamente al contexto que estamos trabajando. Un ámbito, el de la prensa fotográfica, dirigido y gestionado en su práctica totalidad por hombres, compuesto además por publicaciones en muchos casos editadas como órgano de sociedades y agrupaciones fotográficas, que eran espacios tremendamente masculinizados en aquellos años. Un tipo de revistas que, por otro lado, presentan como objetivo fundamental contribuir al progreso del medio y difundir los diversos avances que se producen en cualquier ámbito relacionado con la práctica fotográfica (como la óptica, la química, etc.). De alguna manera, sus páginas son una sucesión constante de descubrimientos y novedades, desde la invención de la fotografía hasta su presente. Y, precisamente a mediados de la etapa que nos ocupa, Emilia Pardo Bazán, refiriéndose a la mujer española del siglo XIX, sentenciaba:

> Y el punto en que la tradición se impone con mayor fuerza al español, porque late, digámoslo así, en el fondo de su sangre semítica, es el de las cuestiones relativas á la mujer. Para el español, —insisto en ello—, todo puede y debe transformarse; sólo la mujer ha de mantenerse inmutable y fija como la estrella polar (PARDO BAZÁN, 1890).

Afortunadamente, como veremos en el apartado siguiente, en las revistas de fotografía que se fueron publicando desde mediados de los años noventa del siglo XIX, empezó a percibirse ya un ligero movimiento, una ligera evolución en lo respecta a la presencia femenina.

2. Tímidos avances en la visibilidad de las aficionadas

De manera general, a lo largo de estas décadas podemos distinguir cuatro momentos, que en ocasiones coinciden también con el desarrollo técnico y de contenidos de las propias revistas, cuatro etapas que reflejan y permiten estructurar la evolución de dicha presencia femenina en las publicaciones especializadas. En la primera de ellas (1863-1887) hallamos tempranas referencias a mujeres fotógrafas, casi siem-

3 Un texto que había sido publicado originalmente en inglés, un año antes, en la célebre revista británica *Fortnightly Review*, y que suscitó gran interés internacional (SOTELO VÁZQUEZ, 2014: 485).

pre extranjeras; en la segunda (1891-1894) empezamos a encontrar ejemplos de alusiones a las aficionadas como potenciales usuarias y consumidoras de determinados aparatos y materiales fotográficos; en la tercera (1893-1900) localizamos las primeras fotografías de autoría femenina reproducidas en las páginas de este tipo de revistas; y, por último, en la cuarta etapa (1900-1914) presenciamos ya una serie de avances realmente significativos que ponen de manifiesto la paulatina incorporación de la mujer a distintos ámbitos de la escena fotográfica.

2.1 Tempranas alusiones a fotógrafas, casi siempre extranjeras (1863-1887)

Entre las páginas de las primeras publicaciones fotográficas editadas en España[4], lo que encontramos son abundantes referencias a las mujeres como sujetos retratados, como se aprecia ya, por ejemplo, en el número inicial de *El Propagador de la Fotografía*, donde además se las caricaturiza como clientas difíciles de complacer al afirmar que "los fotógrafos de profesión saben cuán difícil es contentar al público, sobre todo a las señoras" (1863: 1-2). En otras ocasiones, localizamos también mujeres que protagonizan acontecimientos en los que la imagen fotográfica aparece vinculada a diversas aplicaciones para la policía sanitaria (*El Propagador de la Fotografía*, 1863: 12), a historias de asesinatos (*El Eco de la Fotografía*, 1864: 71) y hasta de sucesos paranormales (*La Fotografía*, 1886a: 308). Aunque, como es de suponer, en ninguno de estos casos lo hacen como operadoras activas de la fotografía.

Sin embargo, también en *El Propagador de la Fotografía*, aunque unos números más tarde aparecen ya las primeras alusiones a fotógrafas extranjeras que formaban parte de distintas sociedades fotográficas y que participaron en exposiciones internacionales. Autoras como Madama Braquehais, de cuyas manos salieron pruebas pintadas de gran mérito (1864a: 10); la señorita Wilkinson, quien "se había aficionado mucho al procedimiento de Daguerre, desde que en 1839 lo había conocido" (1864b: 2); Mad. Laffon, que participó en la Exposición francesa con

4 Para estudiar esta primera etapa, hemos consultado las siguientes revistas: *El Propagador de la Fotografía. Revista quincenal de los progresos de este arte* (Madrid, 1863-1864), *El Eco de la Fotografía. Boletín Oficial de la Sociedad Fotográfica de Cádiz* (Cádiz, 1863-1864) y *La Fotografía. Revista mensual destinada al fomento de sus progresos y aplicaciones* (Barcelona, 1886-1887).

"muestras de fotografías en seda para transparentes, inventadas por ella" (1864b: 5); o Lady Vawarden [*sic*], cuyos trabajos llamaron poderosamente la atención en la Exposición de fotografía celebrada en Londres (1864b: 6).

En cualquier caso, en estos primeros años, la única referencia a una mujer española que hemos podido localizar hasta la fecha, es la que encontramos en el apartado de "Correspondencia" del número 11 de *La Fotografía*, donde, entre diversos nombres masculinos, descubrimos a la Viuda de A. y F. (1886b: 352), procedente de Madrid, que realiza una consulta relativa a la suscripción a la revista.

2.2 La mujer como potencial usuaria y consumidora (1891-1894)

Como hemos mencionado anteriormente, en las revistas de fotografía que se publican a principios de los años noventa del siglo XIX[5] empieza a percibirse una ligera evolución en lo que a la presencia femenina se refiere.

En esta segunda etapa, seguimos encontrando numerosas referencias similares a las ya indicadas, un tipo de alusiones que van a ser constantes a lo largo del medio siglo trabajado pero que apenas volveremos a mencionar por no suponer una novedad. De esta manera, en las múltiples reseñas de exposiciones internacionales incluidas en los distintos números de *La Revista Fotográfica* van apareciendo nuevos nombres de fotógrafas, acompañados además de una descripción más detallada del trabajo desarrollado por algunas de ellas. Este es el caso, por ejemplo, de Madame Viez-Bourgeois, autora de unas pruebas "finas" y "sorprendentes" (BELEURGEY DE RAYMOND, 1892a: 225), que "con solo el auxilio de reflectores hace en su habitación, tan bellos retratos a sus amigos" (BELEURGEY DE RAYMOND, 1892b: 241); de Mme. Batbedat, cuyo talento "realmente es muy grande" (BELEURGEY DE RAYMOND, 1892b: 241); o de Mme. Gallot, cuyos bebés resultan, en palabras del autor de la reseña, "mucho más interesantes que los hombres grandes de su señor" (BELEURGEY DE RAYMOND, 1892c: 273). Además, en *La Revista Fotográfica* localizamos también a D.ª J. M. B. entre aquellos que envían sus preguntas a la redacción de la publicación, y, lo que resulta más interesante, es que esta mujer procedente de Málaga realiza ya una consulta de carácter técnico, a juzgar por la contestación

5 Para estudiar esta segunda etapa, hemos consultado las siguientes revistas: *La Revista Fotográfica. Periódico popular de fotografía mensual ilustrado* (Barcelona, 1891-1894) y *Las Novedades fotográficas* (Bilbao, 1891-1893).

recibida: "Puede probar la parafina calentando ligeramente y sacando toda la que no se embeba la prueba, por medio de un pedazo de papel chupón" (1892: 256).

Aunque, posiblemente, la novedad más relevante de los primeros años noventa es que encontramos referencias a las aficionadas a la fotografía como potenciales consumidoras de determinados artículos, como por ejemplo el "Foto-gemelo":

> Sumamente elegante y ligero no llama la atención de nadie, por su poco volumen se presta a ser empleado por las señoritas, demasiado refractarias todavía al uso de las máquinas que hasta el presente han sido ofrecidas al público. En parte, les daremos razón, pues no es muy graciosa la postura que ha de tomar la persona que emplea una detectiva; el cuerpo encorvado y la cabeza baja para ver la mira, no son efectivamente posturas que favorezcan, que hagan valer las bellas formas de nuestras elegantes. La Foto-gemelo es, en cuanto a esto, el antítesis de las demás detectivas; (…) la figura se presenta grave y esbelta, y no dudamos que las señoritas sabrán aprovechar las ventajas que les ofrece esta máquina y se dedicarán a la fotografía, arte que en el verano añade nuevos atractivos a las delicias del campo (UNAL ALA, 1893: 379).

En otras ocasiones, se alude a ellas también como ejecutoras de un determinado tipo de fotografía, como por ejemplo la fotografía sobre seda, de la que se afirma que "es una novedad que ha de tener una gran aceptación, sobre todo para las señoras, que tendrán un medio para utilizar los pequeños trozos de seda, en un sinnúmero de labores de buen efecto", insistiendo a continuación en la facilidad de las operaciones de sensibilización de la seda (*Las Novedades Fotográficas*, 1891: 11). Como se aprecia en ambos comentarios, estas alusiones estaban marcadas por un tono condescendiente, que además identificaba el interés de la mujer por este nuevo medio con las labores asociadas a la costura o cuestiones vinculadas a la moda.

Algo más alentadora es la afirmación que encontramos en *Las Novedades Fotográficas*, en un artículo titulado "La Fotografía al alcance de todos", que pone de manifiesto el deseo de que, en España, la mujer se incorpore a la afición fotográfica de la misma manera que lo está haciendo en otros países, al reproducir las siguientes palabras: "Son ya muchos los aficionados a la fotografía que en los ratos de ocio encuentran un entretenimiento curioso sacando vistas y paisajes. En el extranjero aumenta cada día el número de *artistas*, no siendo extraño el bello sexo a esta recreación que nos congratularíamos se extendiera en España" (1893: 121-123).

2.3 Primeras fotografías de autoría femenina (1893-1900)

Conforme avanza la década de los noventa[6], y el desarrollo técnico permite un aumento de las reproducciones fotográficas que acompañan este tipo de publicaciones, encontramos las primeras, aunque muy esporádicas, imágenes de autoría femenina, al menos indicada. El primer caso localizado es el de Elisa Mahler, una aficionada procedente de Múnich a la que se alude de la siguiente manera:

> Entre el gran número de aficionados con que cuenta actualmente la Fotografía, se hallan en crecida cantidad, señoras y señoritas, algunas de las cuales obtienen resultados maravillosos. La lámina que hoy ofrecemos a nuestros lectores es fototipo de la Srta. Elisa Mahler de Munich la cual está dotada de extraordinario talento para la reproducción de paisajes: muestra de ello es el del presente número, donde se admiran un gusto exquisito en la elección del asunto y unos detalles y efectos de luz sorprendentes (*La Fotografía Práctica*, 1894: 45).



1. *De Sobremesa*. Aurea Laporta y Closas. Fuente: *La Fotografía Práctica*, núm. 36, junio de 1896

Un par de años más tarde, en el número de junio de 1896 de la misma publicación, encontramos otra fotografía realizada por una mujer, en este caso por una aficionada española, llamada Aurea Laporta y Closas. La obra, titulada "De sobremesa" (Fig. 1), se acompaña del correspondiente comentario en el que, pese al tono paternalista, se anima a las mujeres a que imiten su ejemplo y se incorporen a la práctica fotográfica:

> Gran satisfacción nos causa el poder ofrecer hoy a nuestros lectores la lámina acompañatoria del presente número. El negativo es obra de la distinguida y

6 Para estudiar esta tercera etapa, hemos consultado las siguientes revistas: *La Fotografía Práctica. Revista mensual ilustrada de fotografía y sus aplicaciones* (Vilafranca del Penedés/Barcelona, 1893-1910) y *Arte Fotográfico. Revista científica mensual ilustrada. Publicación consagrada al adelanto y aplicaciones generales de la Fotografía* (Sevilla, 1896-1897).

> simpática D.ª Aurea Laporta y Closas, esposa de nuestro estimado amigo D. Mariano L. Gely, cuyos magníficos trabajos fotográficos son bien conocidos de nuestro favorecedores. Es digno de todo encomio el ver cómo la virtuosa esposa, siguiendo la bonita afición de su marido, comparte con él las satisfacciones que proporciona el bello arte de Daguerre, por el cual siente predilecta afición y constituye un notable ejemplo digno de imitar por el bello sexo (*La Fotografía Práctica*, 1896: 45).

2.4 Paulatina incorporación de las aficionadas a la escena fotográfica (1900-1914)

Con la misma revista, *La Fotografía Práctica*, comenzamos el cuarto y último bloque de este recorrido, que ubicamos ya durante los primeros años del siglo XX[7], en el que se aprecia la evolución más evidente. Como vamos a ver, en este periodo aumentan las reproducciones de fotografías realizadas por mujeres, tanto españolas como de otras nacionalidades, empiezan a aparecer las primeras autoras premiadas entre los fallos del jurado de distintos certámenes nacionales e incluso se publican algunos artículos centrados en la situación de las aficionadas a la fotografía en España.

Además, como han señalado algunos autores, con el cambio de siglo se produce también una transformación importante en lo que respecta a las imágenes representacionales de la fotografía (VEGA, 2017: 706-707). Una transformación que se hace evidente en las portadas, la publicidad y las ilustraciones que adornan las páginas de las revistas y que revelan una nueva concepción sobre el papel de la mujer en la práctica fotográfica. Conforme avanzan los años, aunque seguimos hallando ejemplos que mantienen ese plano simbólico, se aprecia una progresiva sustitución de la alegórica figura femenina que decora las portadas de revistas como *Arte Fotográfico* a finales del XIX o *La Fotografía* y *La Fotografía Práctica* a comienzos del XX, por una imagen que

7 Para estudiar la cuarta etapa, hemos consultado las siguientes revistas: *La Fotografía Práctica. Revista mensual ilustrada de fotografía y sus aplicaciones* (Barcelona, 1893-1909), *La Fotografía. Revista mensual ilustrada* (Madrid, 1901-1914), *Photos* (Madrid, 1902-1903), *Photos. Revista mensual de fotografía* (Zaragoza, 1904-1908), *Boletín Lux* (Bilbao, h. 1900-1910), *Daguerre. Revista Fotográfica* (Madrid, 1904-1905), *Avante. Revista de fotografía y arte* (Madrid, 1905-1906) y *Graphos Ilustrado. Revista mensual de fotografía* (Madrid, 1906-1907).

presenta a la mujer como realizadora. Una imagen que encontramos en diversas ilustraciones[8] o en anuncios publicitarios como el del *Procedimiento IRIS* de J. Prat[9], el de la "cámara universal" *Nettel*[10] o el de la casa Viuda de Fernando Rus, que reproduce la portada de su *Catálogo general ilustrado de aparatos, artículos y productos para la fotografía*, y que localizamos en diversos números de *La Fotografía Práctica* (Fig. 2).



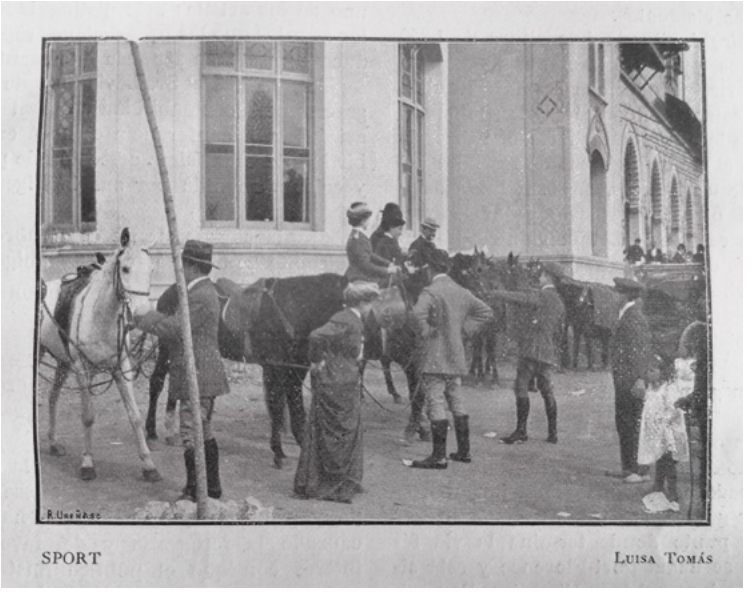
2. Anuncio de la casa Viuda de Fernando Rus. Fuente: *La Fotografía Práctica*, núm. 82, abril de 1900

Durante estos años, aparecen también los primeros nombres de aficionadas que participaron en múltiples salones, exposiciones y concursos de fotografía, en los que fueron galardonadas con diversos premios y distinciones. Este es el caso, por ejemplo, de autoras como: Nicolina B. de Rasch, de Málaga, que obtuvo una mención en la sección *Figura y composición* del Concurso de Fotografías de la Sociedad Fotográfica de Madrid con la obra de lema "Josefina" (*La Fotografía*, 1901: 123); Carmen Mompó, de Madrid, que recibió una mención en la sección *Veráscopos* del mismo concurso por la pieza titulada "El Micalet" (*La Fotografía*, 1901: 127); Juana Salas, que participó en el Concurso fotográfico de 1902 organizado por el Ateneo de Zaragoza y recibió una mención honorífica por "Zaragoza desde el puente de Huerva.- Nevada de 1901" (*La Fotografía*, 1903a: 13); Concepción del Amo, que obtuvo una mención honorífica en el Concurso de fotografías estereoscópicas organizado por la Sociedad Fotográfica de Madrid por la obra "Azucena" (*La Fotografía*, 1903b: 5); Vicenta Baixauli, de Valencia, que obtuvo el primer pre-

8 Ilustraciones como la que acompaña la descripción de las novedades que incorpora el catálogo de la casa Heinrich Ernemann en el número 199 de *La Fotografía Práctica*, publicado en enero de 1910.

9 Anuncio que encontramos, entre otros, en el número 103 de *La Fotografía Práctica*, publicado en enero de 1902.

10 Publicidad que localizamos, por ejemplo, en el número 57 de la revista *Photos*, publicado en Zaragoza en septiembre de 1908.

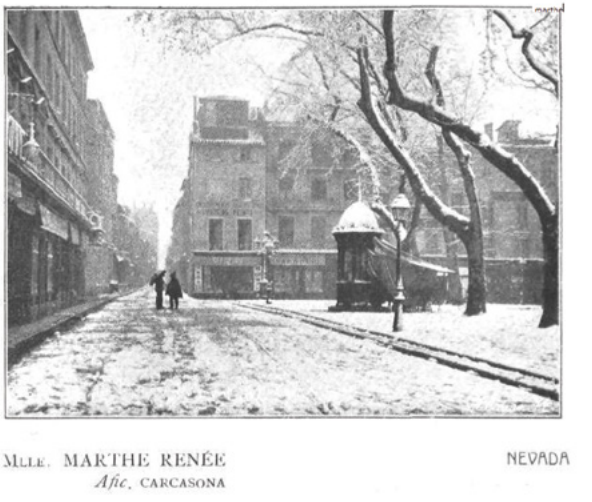


3. *Sport*. Luisa Tomás. Fuente: *Mundo Fotográfico*, núm. 5, mayo de 1907

mio de la sección *Estereoscópicas* del Concurso Exposición de Fotografías de Granada con las obras de lema "Luz" (*Boletín Lux*, 1907a: 207-209); Jesusa Groizard, de Ollauri, que recibió una mención honorífica en la sección *Tipos y costumbres* del Concurso-Exposición Nacional de Fotografía organizado por la Sociedad Amigos de Haro por su fotografía "Coralito. Una casa antigua" (*Boletín Lux*, 1907b: 307); o Luisa Tomás, que obtuvo dos premios en el Concurso fotográfico organizado por *La Fotografía Práctica*, un accésit en la sección *Tema obligado* por "Del cim al pla" y el premio *Cosmos Fotográfico* en la sección *Tema libre* por "Sport" (*Mundo Fotográfico*, 1907: 74-75), fotografía que además fue publicada en la revista (Fig. 3).

Asimismo, también encontramos alguna autora extranjera entre las galardonadas, como es el caso de Marthe Renée Gandon, quien presentó varias fotografías al Gran Concurso y Exposición internacional organizado por la revista *Graphos Ilustrado*, en las que "se acusaban la más perfecta ejecución y el más exquisito gusto de la autora" (1907b). Obtuvo una tercera medalla en la sección *Paisajes y Marinas* con la obra titulada "Nevada", la cual, en palabras de la redacción de la revista, "dio la nota simpática del Concurso por la normalidad de la positiva" (*Graphos Ilustrado*, 1907a: 131-135), y fue reproducida en el número 20 de dicha publicación (Fig. 4). En su crónica de la muestra, Rafael Soleras describía a la aficionada de Carcasona de la siguiente manera: "es una francesita que trabaja y trabaja bien. Siete son las pruebas que presenta, y las siete son a cuál mejor. En paisajes ha obtenido una Tercera medalla, que equivale en este Concurso, según veo, a muchas primeras medallas de otros Certámenes" (1907: 143).

Junto a estas obras que habían sido premiadas en diversos concursos, intercaladas entre las páginas de las distintas revistas encontramos también reproducciones de fotografías realizadas por varias autoras, de procedencia tanto nacional como internacional. Por ejemplo, en *La Fotografía* se publican imágenes como "Perfil", realizada por Mme G. J. González, procedente de México (1904), o "Ruinas castellanas" (Fig. 5), de S. A. R. la Princesa Pilar de Baviera (1914). Por su parte, en *La Fotografía Práctica*, se reproducen obras como "Fantasía" (Fig. 6) de Mme. Binder-Mestro[11] (1903), "¡Buenos días!" (Fig. 7) de Teresa Vives[12] (1904) o "Regreso al puerto" (Fig. 8) de Céline Laguarde[13] (1904), entre otras.



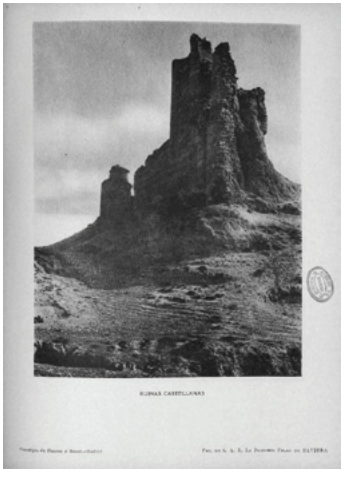
4. *Nevada*. Marthe Renée Gandon. Fuente: *Graphos Ilustrado*, núm. 20, agosto de 1907

Por último, como hemos apuntado anteriormente, durante estos años descubrimos también algunas alusiones e incluso artículos completos centrados en la situación de las mujeres aficionadas a la fotografía en España, estableciendo en muchos casos comparaciones con sus colegas extranjeras. En ellos, sus autores tratan de exponer los posibles motivos de la escasa participación femenina en la escena fotográfica, pero con demasiada frecuencia se limitan a la reiteración de tópicos acerca de su delicadeza y su singular sensibilidad, en lugar de proponer análisis y comentarios socioculturales de mayor hondura (VEGA, 2017: 709). Este es el caso, por ejemplo, de Antonio Cánovas, que en un artículo titulado "Las aficionadas a la fotografía" afirmaba:

11 Además de "Fantasía" (1903, n.º 118), de Mme. Binder-Mestro también se publican las obras "Deshollinador" (1903, n.º 119), "Perfil" (1904, n.º 133) y "La lectura" (1904, n.º 136).

12 De Teresa Vives, antes de "¡Buenos días!" (1904, n.º 137), se habían publicado ya las fotografías "Trapero de la costa" (1903, n.º 124) y "Revoltoso" (1904, n.º 136).

13 Además de "Regreso al puerto" (1904, n.º 137), en la revista se publicaron numerosas obras de Céline Laguarde, como "Estudio" (1903, n.º 116), "Pastor de aldea" (1903, n.º 124), "Camaradas" (1904, n.º 127), "A pleno sol" (104, n.º 129), "Medallón" (1905, n.º 139) o "Perfil" (1905, n.º 142).



5. *Ruinas castellanas.* Princesa Pilar de Baviera. Fuente: *La Fotografía*, núm. 10 [2ª época], octubre de 1914

> La mujer española es poco aficionada a la Fotografía. (…) Conozco a muy pocas con el heroísmo suficiente para arrostrar las prolongadas obscuridades del laboratorio, la nociva influencia de ciertos productos sobre la piel, y la aparición, en público, con una cámara fotográfica. En Alemania, desde la Emperatriz hasta la más humilde maestra de párvulos, no realizan ninguna expedición o paseo algo interesante sin que les acompañe su correspondiente máquina de recuerdos… Allí forman la excepción las que no gustan de la fotografía. En España, la excepción es por todo lo contrario. (…) Quizá en plazo no lejano, la moda, una mayor despreocupación, algo más de europeización, consigan que las damas den días de gloria a la más sencilla y más entretenida de las artes. (Cánovas, 1904: 3-5)

Por su parte, Gonzalo Pelligero en "La mujer y la fotografía", donde partía de un texto escrito por Mad. Cadby y publicado en la revista *Amateur Photographer*, comparte la extrañeza que muestra la autora por lo reducido del número de mujeres aficionadas a la fotografía en los distintos países, pese a considerar que "la mayor parte de las operaciones concernientes a ese sport agradabilísimo es más apropiado para la mujer que para el hombre" (PELLIGERO, 1905: 219). Y, tras insistir en esta idea, el articulista prosigue con otro de los tópicos al comentar lo adecuados que son para la mujer determinados géneros como el retrato, la reproducción de obras artísticas o la de flores. Mientras que la realización de algunos otros, como el paisaje, presenta para ellas una serie de dificultades cuyo planteamiento resulta muy revelador de los obstáculos a los que se enfrentaban las fotógrafas en la España de aquellos años:

> Con respecto al paisaje, compréndese que la mujer tropiece con grandes dificultades, siendo entre todas la primera esa sujeción que nuestras costumbres sociales han venido a imponerla. En los Estados Unidos de América es cosa muy frecuente ver a la casada… y aun a la soltera, dirigirse por los campos, ya guiando el automóvil, ya con sus anchos bombachos montada en bicicleta, o bien a pie si no dispone de brioso caballo, permitiéndose excursiones de dos o tres días de duración, sin necesidad de acompañante alguno (…). En Europa *no está bien vista* esa libertad, y en España es además, de imposible ejercicio, cuando ni en la céntrica Puerta del Sol de su misma capital puede pasear sola una mujer sin exponerse á sufrir cualquier insolente broma o requiebro de mal gusto (PELLIGERO, 1905: 219-221).

Por fortuna, aunque mucho más despacio de lo deseado, la situación parecía empezar a cambiar. Muestra de ello son las palabras de Luis de Ocharan, destacado fotógrafo aficionado y autor de un artículo publicado en *Graphos Ilustrado* titulado "La Fotografía", en el que argumentaba todo lo que era para él la fotografía: "Fotografía es arte; fotografía es ciencia; fotografía es sport; fotografía es historia; fotografía es recuerdo, y fotografía es poesía, puesto que todo lo expuesto se aúna, cifra y encierra en ella". Y, al aludir a la fotografía como *sport*, terminaba apuntando: "este sport, uno de los más cultos recreos deportivos, seduce y domina sin distinción de edades y sexos" (OCHARAN, 1907: 99-100), comentario que parece evidenciar una ligera transformación, un pequeño avance, si no en la práctica, al menos en la concepción de algunos sectores de la población que trataban el desarrollo de la afición a la fotografía cada vez con menos prejuicios de género.



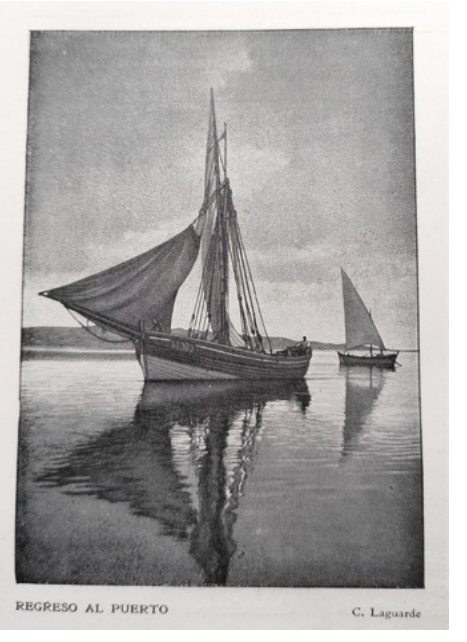
6. *Fantasía*. Mme. Binder-Mestro. Fuente: *La Fotografía Práctica*, n.º 118, abril de 1903

Conclusiones

Esta revisión de las revistas de fotografía más representativas que se publicaron en España hasta los primeros años del siglo XX nos ha permitido confirmar que, desde finales del XIX, las mujeres también participaron de aquel auge de la fotografía de aficionados y se fueron incorporando, aunque muy lentamente, a diversos ámbitos de la escena fotográfica. Durante estas cinco décadas, las aficionadas van conquistando presencias entre las páginas de las distintas publicaciones: empiezan a concebirse como potenciales consumidoras de determinados productos; poco a poco sus nombres van asomando entre la relación de miembros de algunas sociedades fotográficas así como entre los galardonados en los fallos de diversos concursos locales, nacionales e internacionales; y algunas autoras logran publicar sus trabajos en este tipo de revistas, lo cual



7. *¡Buenos días!* Teresa Vives. Fuente: *La Fotografía Práctic*a, n.º 137, noviembre de 1904



8. *Regreso al puerto.* C. Laguarde. Fuente: *La Fotografía Práctica*, n.º 137, noviembre de 1904

permite comprobar, además, la variedad de técnicas, temáticas, estilos y géneros que practicaron las mujeres durante el periodo trabajado.

Terminamos aquí este recorrido porque a partir de 1914 se inicia una nueva etapa en la historia de la fotografía en España. Además de producirse importantes acontecimientos políticos y socioculturales, en aquellos momentos la casa Kodak acaba de instalarse en Madrid y con su llegada comienzan a desarrollarse una serie de interesantes transformaciones, también en lo que respecta a la evolución de los roles asignados a la mujer en la fotografía. Muestra de ello es el breve texto publicado cinco años después en la revista *Unión Fotográfica,* órgano oficial de la Sociedad de Fotógrafos profesionales de España, que subraya como un avance notable el hecho de que "finalmente, aquí, en Madrid, en plena Puerta del Sol, tenemos a la casa Kodak en la que, muchísimas muchachas, revelan, fijan, lavan, amplían, tiran y hacen

cuanto hay que hacer en las fotografías" (A. C., 1919: 4). Aquella misma céntrica Puerta del Sol donde unos años antes ninguna mujer podía pasear sola con su cámara sin exponerse a sufrir cualquier improperio. Afortunadamente, empezaban a abrirse nuevos caminos para la mujer en la escena fotográfica española.

Bibliografía

A. C. (1919). *Unión Fotográfica*, núm. 8. Madrid: Sociedad de Fotógrafos profesionales de España, p. 4.

Beleurgey de Raymond, E. (1892a). "Reseña de la Exposición Internacional de París" en *La Revista Fotográfica*, tomo II, núm. 3. Barcelona, pp. 225-229.

— (1892b). "Reseña de la Exposición Internacional de París" en *La Revista Fotográfica*, tomo II, núm. 4. Barcelona, pp. 241-243.

— (1892c). "Exposición Internacional de París" en *La Revista Fotográfica*, tomo II, núm. 6. Barcelona, pp. 273-275.

Boletín Lux (1907a), núm. 70. Bilbao.

— (1907b), núm. 73. Bilbao.

Cabello, A. (2014). "Las revistas de fotografía en España" en Olivera Zaldua, M. y Salvador Benítez, A. (eds.). *Estudios sobre Fotografía. Actas del I Congreso Internacional de Documentación Fotográfica*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense, pp. 175-188.

Cánovas, A. (1904). "Las aficionadas a la fotografía" en *La Fotografía (Noticias)*, núm. 31 [copiado de la revista *Gran Vida*]. Madrid, pp. 3-5.

El Eco de la Fotografía (1864), núm. 9. Cádiz.

El Propagador de la Fotografía (1863), núm. 1. Madrid.

— (1864a), núm. 10. Madrid.

— (1864b), núm. 11. Madrid.

— (1864c), núm. 16. Madrid.

— (1864d), núm. 18. Madrid.

Fernández, H. (1996). "Fotografía en revistas y revistas de fotografía" en *Arte moderno y revistas españolas, 1898-1936.* Madrid: Museo Reina Sofía, pp. 133-139.

García Felguera, M.ª de los S. (2020). "La fotografía. Una profesión nueva para las mujeres", en Navarro, C. G. (ed.). *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 276-287.

Garófano Sánchez, R. (2005). *El propagador y el Eco de la Fotografía: Publicaciones pioneras sobre fotografía en España, 1863-64*. Almería: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Graphos Ilustrado (1907a), núm. 17. Madrid.

— (1907b), núm. 20. Madrid.

Insenser, E. (2000a). *La fotografía en España en el periodo de entreguerras*. Girona: CCG ediciones / Centre de Recerca i Difusió de la Imatge.

— (2000b). "Sobre la publicación de revistas fotográficas y su importancia en el estudio de la Historia de la Fotografía" en *Imatge i Recerca: VI Jornades Antoni Varés*. Girona: Centre de Recerca i Difusió de la Imatge.

La Fotografía (1886a), tomo I, núm. 10. Barcelona.

— (1886b), tomo I, n.º 11. Barcelona.

— (1901), núm. 4. Madrid.

— (1903a), núm. 21 [Suplemento]. Madrid.

— (1903b), núm. 22 [Suplemento]. Madrid.

— (1904), núm. 30. Madrid.

— (1914), 2ª época, núm. 10. Madrid.

La Fotografía Práctica (1894), núm. 9. Vilafranca del Panadés.

— (1896), núm. 36. Vilafranca del Panadés.

Las Novedades Fotográficas (1891), tomo I, núm. 2. Bilbao.

— (1893), tomo II, núm. 19. Bilbao.

La Revista Fotográfica (1892), tomo II, núm. 4. Barcelona.

Mundo Fotográfico (1907), núm. 5 [Suplemento de *La Fotografía Práctica*, núm. 167]. Barcelona.

Ocharan, L. de (1907). "La Fotografía" en *Graphos Ilustrado*, núm. 16. Madrid, p. 99-101.

Pardo Bazán, E. (mayo de 1890). "La mujer española" en *La España Moderna*, pp. 101-113.

— (2021). Sotelo Vázquez, M. (ed.). *Algo de feminismo y otros escritos combativos*. Madrid: Alianza Editorial.

Pelligero, G. (1905). "La mujer y la fotografía" en *La Fotografía*, núm. 43. Madrid, pp. 219-221.

Sánchez Vigil, J. M. (2007). "Las revistas de fotografía y su aportación al estudio de la Documentación Fotográfica. Un modelo: *La Fotografía*" en *ANABAD*. Tomo 57, núm. 2, pp. 71-84.

Sánchez Vigil, J. M. y Olivera Zaldua, M. (2013). "Revistas españolas de fotografía. Un paradigma: *Graphos Ilustrado*" en *De re bibliographica*. Vol. 19-20, pp. 51-75.

— (2015). "Análisis documental de *Avante*, revista de la Sociedad General de Fotógrafos de España (1905-1906)" en *Anales de Documentación*. Vol. 18, núm. 1.

Soleras, R. (1907). "El Salón de «Graphos Ilustrado»" en *Graphos Ilustrado*, núm. 17. Madrid, pp. 139-152.

Sotelo Vázquez, M. (2014). "Emilia Pardo Bazán en *La España Moderna* (1889-1910)" en *Anales*, núm. 26, pp. 473-498.

Sougez, M. L. (2005). "Tres revistas, sendos hitos en la fotografía española del siglo XX" en *El papel de la fotografía.* Madrid: Caja Madrid, pp. 20-32.

Unal Ala, J. (1893). "El Foto-gemelo" en *La Revista Fotográfica*, tomo II, núm. 12. Barcelona, pp. 379-380.

Vega, C. (2017). *Fotografía en España (1839-2015): historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Cátedra.


COMEDIA
MARTES 17 DE AGOSTO DE 1937
ESTRENO
del sainete madrileño, original de
JOSE DE LUCIO
CINE
SALAMANCA
DOMINGO 22 AGOSTO
10-15 mañana
ORGANIZADO POR LA
F. I. E. P. C.
Central distribuidora
FEDERICO GARCIA LORCA
PROGRAMA
LOS MULEROS
CANCIÓN CASTELLANA
LOS PEREGRINITOS
TEATRO CALDER
HOY MARTES 17 DE AGOSTO DE
TARDE: 4 Y 6-15
Niño MADRID
Paco AGUILERA
ROSITA CRESPO
MIGUEL MARCHENA
TRIO Hermanas DIAZ
ANITA FLORES
ZAMPABOLLOS
20 ATRACCIONES 20
ESTRENO

RECUERDOS DE GUERRA. LA FOTOGRAFÍA EN LOS FRENTES Y LA RETAGUARDIA EN ESPAÑA (1936-1939)

Carlos Vega Hidalgo

Facultad de Ciencias de la Documentación

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Durante la Guerra Civil española la fotografía fue un elemento clave para la propaganda y un medio de información de la situación en los frentes y la retaguardia. En España trabajaron las figuras más representativas de la Historia de la Fotografía. Sin embargo, a lo largo de los años han quedado olvidados otro tipo de documentos gráficos, sin relación con la propaganda bélica y la prensa, que fueron el recuerdo de miles de combatientes y sus familiares. La gran cantidad de instantáneas y demás objetos indica que la actividad fotográfica entre los combatientes fue muy habitual durante los años de guerra, a pesar de la importante escasez de materiales en este periodo.

El presente estudio analiza la diversa documentación fotográfica realizada durante el conflicto por los propios soldados, los retratos de estudio o las escenas captadas por los minuteros en la calle. Se han recuperado y clasificado por temas entre los diferentes clichés, soportes o copias positivas. En muchos casos, esta fotografía de guerra forma parte del recuerdo en un álbum familiar y continúa siendo un documento histórico del pasado inmortalizado.

Palabras clave: Fotografía, Guerra Civil española, fotografía minutera, memoria fotográfica, documentación fotográfica.

Abstract

During the Spanish Civil War, photography was a key element for propaganda and a news media on the situation on the fronts and rearguard. The most representative figures in the History of Photography worked in Spain. However, over the years

other types of graphic documents have been forgotten, unrelated to war propaganda and the press, which were the memory of thousands of combatants and their families. The large number of images and other objects indicates that photographic activity among the combatants was very common during the war years, despite the significant shortage of materials from this period.

This study analyzes the diverse photographic documentation made during the conflict by the soldiers themselves, the studio portraits or the scenes captured by the "minuteros" on the street. They have been recovered and classified by subject between the different film negatives, supports photographic or positive copies. In many cases, this war photograph is part of the memory in a family album and continues to be a historical document of the immortalized past.

Keywords: Photography, Spanish Civil War, audiovisual heritage, visual memory, documentation, photography.

Introducción. Objeto de estudio

Los estudios sobre la fotografía de la Guerra Civil española se han multiplicado en los últimos años aportando nuevos datos y campos de investigación en referencia a la actividad profesional y la documentación fotográfica conservada. Más allá del análisis de las fotografías realizadas en este periodo, se han establecido diferentes enfoques de estudio teniendo en cuenta no solo la cantidad y calidad del material, sino remarcando la figura de los autores y su labor, las condiciones de trabajo o las publicaciones en prensa y revistas ilustradas. Los trabajos de referencia más actuales destacan la labor de la propaganda y de los reporteros gráficos, recuperando los nombres de los fotoperiodistas españoles olvidados durante décadas tras la contienda. De igual manera, los reporteros extranjeros que llegaron a España para cubrir el conflicto han sido analizados para comprender el punto de vista internacional de la guerra y los medios de comunicación donde publicaron sus trabajos.

Sin embargo, la actividad fotográfica no solo se realizó de manera profesional para la prensa o como elemento propagandístico. En los frentes y en la retaguardia la práctica no cesó por parte de los soldados, la población civil, los minuteros y el resto de aficionados. Son fotografías realizadas para recordar. Guardadas en cajas, pegadas en álbumes de familia o perdidas y descontextualizadas por el paso del tiempo. El anonimato de sus autores en la mayoría de los casos deja el objeto sin

una parte de su contexto, pero la imagen inmortalizada continúa aportando todo tipo de información que facilita el estudio de esta actividad en los años de guerra.

Como indica Rius (2016), este tipo de fotografía destaca por la gran cantidad de material realizado y conservado, además de tener mayor incidencia en los círculos individuales y colectivos de las personas. La fotografía doméstica o familiar en España durante la guerra civil ha sido objeto de estudio en los últimos años con aportaciones interesantes que rescatan la práctica anónima (RIUS, 2016), desde un punto de vista antropológico (ORTIZ GARCÍA, 2005), el trabajo de los minuteros en el periodo de entreguerras y posterior (DE LAS HERAS, 2009) y (SÁNCHEZ VIGIL y OLIVERA ZALDUA, 2014) o el estudio de los álbumes familiares en general (VICENTE, 2012) y (SILVA, 1998).

El objeto de estudio de este trabajo analiza las fotografías personales realizadas durante la Guerra Civil española por los propios soldados en las trincheras, retratos de estudios fotográficos que continuaron su actividad a pesar de las duras condiciones marcadas por el conflicto, las escenas captadas por aficionados y aficionadas en la retaguardia y los fotógrafos ambulantes en las grandes ciudades. Por otro lado, la ocasión nos permite presentar el apartado del proyecto web *Memoria Fotográfica: Recuerdos de Guerra* que tiene como tarea principal recuperar las fotografías de este periodo y analizar su contexto para su difusión como material de estudio[1].

1. La fotografía en los frentes. Más allá del fotoperiodismo

Los estudios iniciales y más punteros sobre el recorrido de la fotografía en España desde su aparición marcaban el año 1936 o 1939 como límite de estudio. Era una simple marca temporal para delimitar la presencia desde los inicios de la fotografía, además de evitar la dificultad de abordar el tema de la actividad gráfica en los años del conflicto (VEGA, 2017: 431).

Incluso antes de finalizar el conflicto aparecieron numerosas obras que comenzaron a ilustrar sus páginas con fotografías. En muchos casos, y curiosamente durante los siguientes años, no tuvieron en cuenta a los autores o el contexto de las imágenes. Simplemente acompañaban al texto o los capítulos más destacados

1 *Memoria Fotográfica* es un proyecto web de recuperación y estudio del patrimonio y la documentación fotográfica creado por Carlos Vega con la colaboración de la investigadora Laura García Fernández <https://www.memoriafotograficaweb.com>.



1. Los generales Mola y Solchaga en Éibar en 1937. Fotografía Marín (Archivo Municipal de Éibar)

y buscaban el interés y la impresión del lector al recurrir a fotografías de impacto, pero sin ninguna relación con el momento histórico analizado.

Sin embargo, la fotografía de guerra y los fotoperiodistas profesionales tuvieron su mayor auge a partir de la Guerra Civil española por imágenes tan icónicas como "Muerte de un miliciano" de Robert Capa y Gerda Taro o el paso por el país de los reporteros más demandados en las publicaciones (SONTAG, 2003: 30). Su presencia en España, así como la de los corresponsales extranjeros y su actividad profesional, ha sido objeto de estudio desde los últimos años por parte de historiadores, documentalistas e investigadores. El trabajo de los reporteros en las trincheras españolas ha propiciado el análisis de su documentación fotográfica aportando nuevos puntos de vista al conflicto y recuperando sus nombres como autores de la obra gráfica correspondiente aparecida en la prensa.

Aunque la actividad profesional fue la más remarcada, la práctica fue ejercida también por los propios soldados en los frentes de guerra. Esto indica un conocimiento previo generalizado de la fotografía en España y que podemos denominar a sus autores como aficionados. Sus fotografías no formaron parte en las labores de propaganda y tampoco destacan entre las impactantes imágenes de periódicos y revistas. Estas instantáneas estaban realizadas en un momento importante o lugar específico para los retratados. En la mayoría de los casos son personas muy jóvenes que la guerra ha marcado una destacada etapa de sus vidas, pero que no dudaron en inmortalizar para el recuerdo. Este testimonio tiene la característica de perdurar en el tiempo y como ya confirmaron los primeros retratistas de "asegurar la eternidad" (FANDIÑO PÉREZ, 2005: 111).

Las fotografías tomadas por los soldados, milicias, ciudadanos o cualquiera que portase una cámara y con los conocimientos mínimos están lejos de considerarse fotografías artísticas por la ausencia de los códigos estéticos de este campo (RIUS, 2016: 30), pero no podemos obviar ni olvidar la realización de estas fotografías y su práctica en las trincheras de España entre 1936 y 1939.

Tenemos numerosos ejemplos de este tipo de fotografías. Muchas han sido conservadas en álbumes o cajas de los familiares directos y conservan información manuscrita como son nombres, localizaciones o fechas que aportan contexto al documento gráfico. Otros familiares incluso añadían a estas colecciones otras fotografías o recortes de prensa de la época con noticias importantes para destacar el momento en el que fueron realizadas. Esto demuestra la intención de crear una memoria familiar a través de la imagen perteneciente a otra época o etapa remarcada en la vida de alguien (FANDIÑO PÉREZ, 2005: 114).

Principalmente, las fotografías de los frentes muestran momentos en grupo de los soldados con escenas naturales, lejos de los posados para la prensa y la propaganda. Los mismos soldados se fotografiaban o captaron el lugar donde estuvieron para evitar la rutina. Documentaron las actividades cotidianas para alejarse de la monotonía de los frentes estabilizados. Durante la Primera Guerra Mundial los soldados experimentaron en diferentes momentos vínculos en común entre los compañeros y los enemigos debido a las duras experiencias compartidas en las trincheras. En ocasiones muy marcadas la confraternización llegó a tal punto que grupos de soldados abandonaron los parapetos para entablar conversaciones con el enemigo, cantos e intercambiar fotografías. El ejemplo más conocido ocurrió en Francia y Bélgica durante la Nochebuena de 1914 cuando las tropas beligerantes se unieron de manera espontánea para celebrar la Navidad en tierra de nadie (DOMÍNGUEZ, 2014: 392-393).

Las cámaras de pequeño tamaño llegaron a las trincheras de la Primera Guerra Mundial para facilitar a los soldados inmortalizar sus recuerdos. La Vest Pocket Camera de Kodak fue la más vendida entre los soldados con cifras que llegaron a multiplicarse por cinco en tres años. La publicidad de la época aprovechó la ocasión y denominó a la máquina como "The Soldier's Kodak", gancho perfecto para los millones de soldados que registraron de manera personal su día a día durante el conflicto[2].

2 <https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/the-vest-pocket-kodak-was-the-soldiers-camera/>.

En España, las cámaras de pequeño formato también se comercializaron desde los años diez y veinte, además de la llegada de las cámaras de paso universal y que tanto éxito comenzaron a tener en los años treinta. La fotografía de aficionado experimentó un auge en estas décadas, sobre todo en los ámbitos urbanos como Madrid y Barcelona. La normalización de la actividad fotográfica se puede comprobar en la prensa de la época y en la publicidad de los estudios y comercios especializados con anuncios bien elaborados e interclasistas para una sociedad que demandaba los nuevos cambios culturales y tecnológicos avanzados. Esta normalización de la fotografía personal y de aficionados tuvo su parón con el inicio de la Guerra Civil española, pero sin duda no quedó totalmente apartada durante estos años (RIUS, 2016: 53).

Los servicios de propaganda republicanos y franquistas controlaron desde las primeras semanas del conflicto cualquier información redactada y gráfica que pudiera afectar el curso de la guerra y el objetivo final de victoria. La fotografía de prensa tuvo un férreo control debido a las posibilidades que ofrecía frente a la opinión pública. Era temida por su novedad y por la facilidad para proporcionar datos al enemigo o mostrar elementos negativos y contradictorios que no beneficiaban los intereses propios. Los servicios de propaganda, la censura, incluso la obligación de registrar cualquier aparato fotográfico ante las autoridades podría indicar una falta de actividad o de material gráfico tomado por parte de los propios soldados en las trincheras, pero la cantidad de documentación conservada y otros aspectos que analizaremos a continuación demuestra todo lo contrario.

El reducido tamaño de las cámaras fue aprovechado por soldados que añadían estas a sus pertenencias entre los objetos más valiosos para pasar largas jornadas en el campo de batalla. Las fotografías más habituales suelen estar registradas en zonas con el frente establecido, aunque esto no indica que el peligro fuera menor. Entre julio y noviembre de 1936 se producen los momentos más tensos desde la sublevación militar. El territorio no estaba bien delimitado y los movimientos de milicias y tropas son constantes en los frentes de Andalucía, Extremadura y el centro peninsular. En las zonas controladas por los republicanos y donde la presencia de milicias armadas era mayor los reporteros gráficos acudían constantemente para captar las escenas del momento: el pueblo en armas contra los insurrectos. No fueron momentos estables y la realización de fotografías en el frente por parte de milicianos y soldados pudo ser menor debido a los rápidos cambios militares debido al avance de los sublevados. Muchas

fotografías, incluyendo cámaras y material, se perdieran o fueran abandonadas por sus dueños que tuvieron que dejar viviendas o pertenencias con urgencia extrema como le ocurrió al equipo de trabajo de Armand Guerra en las cercanías de Toledo en septiembre de 1936 (GUERRA, 2005: 61).

Incluso, entre los oficiales de ambos ejércitos destacan algunos que cargaron con una cámara y eran grandes aficionados de la fotografía. Tras tomar Málaga, la prensa franquista se hizo eco de los materiales recuperados después de retirarse de la ciudad las tropas republicanas. El general Queipo de Llano, en una de sus charlas nocturnas a través de la radio, informó de haber tenido en sus manos la faja del general Villalba "y una máquina fotográfica que abandonó en su precipitada huida"[3]. Entre los más conocidos es el caso del general Emilio Mola (Fig. 1). Su afición a la fotografía venía desde años atrás y siempre estaba probando cámaras de última generación como la nueva Contax que le habían regalado meses antes de su muerte y con la que presumía delante del gran reportero José Demaría "Campúa"[4].



2. Información manuscrita y sello militar al dorso de una fotografía realizada por un soldado en Guadamur (Toledo) en 1937. Colección Carlos Vega

Las fotografías aportan numerosos datos que podemos apreciar en los segundos planos de la imagen, además de esos momentos de calma y evasión de las rutinas en las trincheras. El entorno donde fueron tomadas y que nos permiten conocer cómo y dónde vivaqueaban las tropas. Las construcciones defensivas y otros elementos de tipo militar en parapetos o fortines, incluyendo los bienes muebles que las tropas utilizaban a diario. El armamento y la uniformidad, tan heterogéneo en ambos ejércitos, permiten analizar la evolución material de los contingentes según avanza la guerra.

Por otro lado, cualquier información manuscrita al dorso de las copias positivas o sobre la misma imagen en las esquinas inferiores. En este caso, las fotografías realizadas por otros soldados en los frentes suelen aportar datos escritos en el reverso como fechas, nombres o sellos militares, además de la marca del papel utilizado para positivar (Fig. 2). Las localizaciones también suelen aparecer referenciadas, pero en menor medida ya que evitaban problemas con la censura. Hay que tener

3 *Diario de Las Palmas*, 12/02/1937, año XLV, n.º 14458.

4 *Fotos*, 12/06/1937, año 1, n.º 16.



3. Tropas del CTV italiano en la cabeza de puente de Toledo en marzo de 1939. El soldado de la derecha lleva una funda de una cámara fotográfica. Colección Sánchez Finger

en cuenta que muchos de estos textos también fueron añadidos posteriormente tras la finalización del conflicto por familiares directos o los mismos soldados a su regreso a partir de 1939.

Por último, debemos destacar la actividad fotográfica de las tropas extranjeras que lucharon en ambos bandos como voluntarios. Entre toda la documentación es de gran relevancia las que se llevaron a sus países de origen los soldados italianos del Corpo di Truppe Volontarie y los alemanes de la Legión Cóndor. Al regresar a Italia y Alemania crearon álbumes de fotografías como recuerdo de su participación en España. El registro gráfico de muchos de ellos contiene documentación muy importante por la calidad y cantidad del material, además de la larga trayectoria en campaña donde pasaron por diferentes frentes y ciudades (Fig. 3). Entre ellos podemos resaltar las fotografías del sargento italiano Michele Francone, que a la vez servían como registro de los trabajos de ingeniería del ejército italiano en España[5]. Estos álbumes personales son piezas de coleccionista y en los últimos años su precio ha aumentado en casas de subasta y páginas especializadas. El problema es que muchas fotografías se venden por separado o por lotes unificados según localización geográfica que suponen la descontextualización del álbum fotográfico original y un precio mayor en la venta.

Otra evidencia de la presencia de cámaras y cómo de generalizada estaba la práctica fotográfica en los frentes son las peticiones de aparatos y carretes por parte de los soldados utilizando como medio los anuncios en periódicos y órganos de los batallones. Se han analizado diferentes publicaciones con curiosas secciones como "Petición del Combatiente" en *El Alcázar,* "Un Ruego" en *La Nueva España,* "Cartas desde el frente" de *Falange* de Las Palmas de Gran Canaria y "Los soldaditos piden" en *El Correo de*

5 El soldado y fotógrafo Michele Francone en Toledo <https://toledogce.blogspot.com/2018/04/el-soldado-y-fotografo-michele-francone.html>.

Zamora. Todas publicaciones en zona sublevada. En algunos casos, las peticiones detallan las necesidades específicas para la práctica "con el fin de distraer nuestros momentos de ocio dedicándolos al noble arte de la fotografía"[6]. Otros recalcan elementos indispensables para la práctica como la importancia de que las cámaras sean enviadas con película o material fotosensible "porque sin placas no sirve"[7]. Estos ruegos y peticiones indican el conocimiento, aunque sea mínimo, en el manejo de las cámaras y la actividad fotográfica como aficionados desde antes de la contienda.

De igual manera, muchos fotógrafos y técnicos que trabajaban en laboratorios, tiendas especializadas o estudios fotográficos tuvieron que dejar su profesión al presentarse como voluntarios o por haber sido llamados a filas en su zona. El reportero gráfico Vidal Corella (1936) mantuvo una charla con uno de estos aprendices en el frente de Teruel:

> Tengo miedo, porque todas las máquinas de retratar están sentenciadas a muerte... - ¿Cómo a muerte? No te comprendo. - Sí, hombre. Ya sabes lo que dice la consigna: "Cada bala, un objetivo". Y el mío me costó cuatro duros... ¡Tú verás! (pp. 9)[8].

Por diferentes testimonios escritos también conocemos situaciones con la presencia de cámaras en el frente como es el caso del novelista George Orwell (2007) que tras ser herido en Aragón fueron sustraídas sus pertenencias en el hospital de Monflorite:

> Los practicantes me robaron casi todos los objetos de valor que poseía, incluidas la máquina fotográfica y las fotos. Todos robaban en el frente, como efecto inevitable de la escasez, pero el personal hospitalario siempre era el más ladrón (pp. 77).

Y Chaves Nogales (2014) también señala el uso de cámaras por parte de las milicias:

> En el trayecto, un miliciano quiso hacer una fotografía del prisionero para mandarla a los periódicos ilustrados. Pusieron al moro junto a una pared para retratarlo, pero cuando él advirtió la maniobra se abalanzó sobre el fotógrafo como una fiera. No hubo modo de que se dejase retratar: cada vez que el miliciano intentaba enfocarlo, el moro, creyendo que le iban a fusilar, huía con las ansias de la muerte.

6 "Un ruego", *La Nueva España*, 26/05/1937.

7 "Los soldaditos piden", *El Correo de Zamora*, 04/11/1937.

8 *Crónica*, 25/10/1936, p. 9.



4. El madrileño Manuel Rubio Brihuega, sargento de artillería del EPR, en un observatorio instalado en una azotea en 1938. Lugar desconocido. Colección Rafael Rubio Gómez

No había visto de seguro en su vida una cámara fotográfica (pp. 168-169).

El valor de estas fotografías personales supone un documento excepcional como testimonio de la actividad fotográfica por parte de soldados y milicias en los frentes que hasta día de hoy no ha tenido gran relevancia en los estudios sobre la fotografía de la Guerra Civil española.

En muchos casos son una herramienta de investigación sobre la trayectoria personal de cada soldado, los frentes por los que pasaron o el arma al que perteneció durante la contienda (Fig. 4).

2. Escenas de retaguardia

La actividad gráfica al servicio de la prensa y la propaganda fue en aumento desde finales de julio de 1936. La población civil en retaguardia y los propios soldados demandaban imágenes impactantes sobre la situación en los frentes y zonas de combate. Después de los momentos iniciales de desorganización en todo el territorio español, comenzó el control de la censura a reporteros y aficionados, además de la incautación de estudios y otros locales.

Queipo de Llano, al mando de la 2ª División Orgánica en zona sublevada, estableció los límites sobre la actividad fotográfica, así como el control de cualquier establecimiento dedicado a la venta de material y tareas de laboratorio:

Disposiciones de la División para los fotógrafos profesionales o aficionados.

Don Gonzalo Queipo de Llano, general jefe de la segunda División y del Ejército de operaciones en Andalucía. Hago saber:

Queda terminantemente prohibido a fotógrafos profesionales o aficionados hacer o poner en circulación copias de negativos fotográficos que no hayan sido sometidos a la previa censura militar.

De cada negativo se presentará a la censura, por lo menos una copia, en cuyo dorso figurará nombre del operador o aficionado y sello o marca del laboratorio.

> Toda copia que no tenga al dorso el sello del gabinete civil de la segunda División será considerada clandestina, exigiéndose responsabilidad a todos los intervinientes en la producción.
> Para el uso de máquinas fotográficas o cinematográficas es necesario una autorización especial que expedirá la sección correspondiente del gabinete civil de la segunda División (palacio de Yanduri, Puerta de Jerez).
> Los establecimientos que expendan material fotográfico no harán transacción de clase alguna con personas desprovistas de la autorización a que se refiere el párrafo anterior.
> Los establecimientos dedicados al revelado y manipulación de material fotográfico vendrán obligados a llevar un registro con detalle completo de los trabajos producidos en sus laboratorios, figurando expresamente fecha de encargo, nombre y domicilio del cliente productor y reseña del contenido de cada una de las positivas enviadas a la censura militar.
> Estas disposiciones son extensivas a todos los procedimientos de fotografía y cinematografía, como a cualquier otro de expresión gráfica.
> Sevilla, 11 de septiembre de 1936-El general jefe, Gonzalo Queipo de Llano. (Rubricado)[9].

A finales de agosto de 1936 el Consejo de Ministros en Madrid decretó la creación de la Oficina de Propaganda e Información que reunía "la dirección de todos los servicios de prensa, radio, cine, etc., centralizándolos, para darles una orientación unificada"[10]. En la capital, los periódicos, revistas, estudios fotográficos y establecimientos fueron intervenidos e incautados, primero por las organizaciones sindicales y después por las órdenes ministeriales y la actuación del Comité de Intervención e Incautación de Artes Gráficas (DE LAS HERAS, 2015: 36-42). El control de los aparatos y cámaras fotográficas debía estar bajo registro y era necesaria una licencia para su uso con la identificación del propietario. En algunos casos el incumplimiento de estas reglas llevaba a la requisa del material:

> Continuando la labor de depuración de nuestra retaguardia, (…) se han practicado diversos registros en el pueblo de Bocairente, cuyos resultados son los

9 *ABC* (Ed. Sevilla), 12/09/1936.

10 *Gaceta de Madrid,* 22/08/1036, n.º 235.



5. Fotografía de estudio de tres soldados en tarjeta postal. Información al dorso con nombre, firma y sello Estudio Carlos Palacio en Alcoy. Colección Carlos Vega

siguientes: En el domicilio de José Puig, (…) una máquina fotográfica, sin la correspondiente licencia[11].

A pesar de las restricciones, controles y la escasez de material como película, papel de calidad o químicos para el revelado y ampliaciones, las fotografías continuaron realizándose por la demanda del sector. Muchos volvieron al uso de las placas de vidrio o a los papeles en cartón y tarjeta postal como podemos ver en los reversos fotográficos de época. La información proporcionada por los retratados o por los comercios de fotografía es fundamental una vez más para el estudio de este tipo de documentación fotográfica (Fig. 5).

En tiempos de guerra los estudios de las ciudades aprovecharon para retratar a los soldados de manera individual o en grupo que pasaban sus permisos en las localidades de retaguardia. Las pagas recibidas por parte de la tropa solían destinarse a comprar material de necesidad como ropa y calzado, consumo en locales de hostelería y retratarse fotográficamente como recuerdo o para enviar a la familia. Es por esto por lo que muchas de estas copias positivas también llevan dedicatorias personales sin detallar ni fecha, ni localización.

Una vez más, no podemos pasar por alto la actividad fotográfica de los voluntarios y voluntarias internacionales que participaron en el conflicto apoyando a los gubernamentales en tareas de retaguardia. Por mencionar algunas fotografías reconocidas y realizadas por extranjeros destacan las de la enfermera australiana Agnes Hodgson que llegó a España en octubre de 1936 y fotografió su vida durante su paso por la zona de Aragón (AGUSTÍN-LACRUZ y BLANCO-DOMINGO, 2020: 67-68). Otro internacional que ejerció como conductor de ambulancias y aprovechó su estancia en España para realizar fotografías fue el inglés Alec Wainman. Su obra fotográfica fue recuperada tras perderse en 1975. El material gráfico y su diario personal forman parte del libro *Almas vivas* (2017) editado por su hijo (MORALES, 2017).

11 *La Hora* (Valencia), 30/07/1937.

Mención especial merecen las fotografías turísticas realizadas durante el conflicto. Todavía con la guerra en marcha, la propaganda de ambos bandos buscaba aliados intelectuales y representantes de otros países que apoyaran fuera de España la causa de cada uno. Tras los combates, en ciertos puntos de la geografía española se invitaba y organizaban curiosas visitas a los frentes de guerra. Destacado es el caso de las ruinas del Alcázar de Toledo, creado como un "museo" para los visitantes a la ciudad y el personal militar destinado en las cercanías. Entre estos destacaban soldados extranjeros, periodistas y miembros de la política internacional que fotografiaron el baluarte y sus escombros como recuerdo de guerra (VEGA HIDALGO, 2021: 290-295). El Servicio Nacional del Turismo creado en zona sublevada en 1938 editó catálogos con diferentes rutas destinadas a estos turistas de guerra y buscaban "difundir la versión nacional para confirmar, de este modo, que la sublevación militar estaba justificada y era necesaria para la salvación del país" (CONCEJAL LÓPEZ, 2014: 259).

3. Fotografías en la calle. Los minuteros

Presentes y muy populares en las principales ciudades, playas y ferias de España desde años antes de la guerra, los minuteros ejercían la actividad fotográfica entregando sus resultados en muy poco tiempo. Siempre trabajaban según la situación de las poblaciones urbanas y el incipiente desarrollo del turismo hacia zonas costeras (RIUS, 2016: 33-34).

A pesar del peligro, los controles y limitaciones o la falta de material, los minuteros no dejaron de trabajar durante la guerra. Incluso, aumentaron el número de fotógrafos ambulantes en ciudades como Madrid. Los clientes solicitaban este tipo de fotografías, principalmente los soldados en retaguardia que deseaban retratarse en una ciudad grande y enviar la fotografía a los familiares. El trabajo no cesó y a los once meses de guerra J.F. (1937) describía la situación:

> Es que el fotógrafo está tan atareado en tan copioso y continuo trabajo, que ni tiene tiempo, ni necesita hacer el reclamo de su mercancía. En cualquier esquinazo donde se situé el hombre con su máquina tendrá en seguida nutrida clientela. Trabaja más que nunca el "minutero"[12].

12 *Crónica*, 6/06/1937, año IX, n.º 395, p. 13.



6. Un minutero retrata a un grupo de soldados en Madrid en 1937. Foto Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid

Por otro lado, cada partido, sindicato y el propio Ejército, exigían certificados, documentación personal y cartillas con una fotografía personal de identificación adjunta. La demanda había hecho que este tipo de fotos estuviera en auge y era realizada por muchos ambulantes. En el verano de 1936 estos retratos eran demandados por parte de las milicias en Toledo durante el cerco del Alcázar como describe el diario *Imperio*:

> Aquel carné teníamos que pasarlo por la mesa del representante de milicias, que era el que ponía el visto bueno, en lugar del retrato para el que nos daba un vale. (…) Teníamos que hacer la foto del carné en el cuartel de milicias de la UGT instalado en el Colegio de los H.H. Maristas[13].

Algunos minuteros pusieron a disposición de las milicias este tipo de fotografías de manera gratuita siempre y cuando "los comandantes de las respectivas milicias lo soliciten", indicaban los fotógrafos Alvárez y Andújar[14].

Los fondos y otros elementos decorativos eran muy utilizados por los ambulantes allí donde colocaban la cámara y el trípode para retratar a los clientes. En las fotografías realizadas en ciudades bajo los continuos bombardeos como Madrid o Barcelona no encontramos este tipo de decoraciones al resultar un obstáculo y no facilitar la rápida recogida y el traslado del equipo fotográfico ante el aviso de alarma.

Gracias a la documentación conservada de la Junta Delegada de Defensa de Madrid y las fichas de filiación comprobamos que en la capital había registrados 220 fotógrafos ambulantes (entre estos los minuteros) y suponía el 44,4% de la actividad fotográfica (SÁNCHEZ VIGIL y OLIVERA ZALDUA, 2014: 4). Otros fotógrafos

13 *Imperio*, 28/09/1937, año II, n.º 288, p. 4.

14 *La Libertad*, 23/08/1936, año XVIII, n.º 5117, p. 4.

con estudios incautados y ante la complicada situación de realizar su labor en una ciudad sitiada y escasa de todo material, optaron por trabajar a pie de calle para sobrevivir (DE LAS HERAS, 2015: 33-34).

En uno de los certificados de trabajo recuperados para el proyecto *Memoria Fotográfica* observamos que, además de indicar nombre, dirección y demás información personal del registrado, también se añade el horario específico de trabajo durante las que el ambulante podía estar en la calle ejerciendo su labor profesional. Este se regía por las horas de luz natural del día que permitían su labor fotográfica (Fig. 7).



7. Certificado de Trabajo de un fotógrafo ambulante de Barcelona. Año 1938. Colección Carlos Vega Hidalgo

Hay muy poca información, incluso material gráfico, sobre la actividad en esta etapa de los conocidos como cinetristas. Completamente diferente a la independencia laboral de los minuteros, los cinetristas estaban contratados o eran enviados por un estudio o laboratorio para realizar fotografías callejeras y así publicitar estos establecimientos y sus servicios. Con una cámara cinematográfica colocada en una avenida principal o plaza abierta se filmaba a los transeúntes en posiciones naturales mientras paseaban por delante de la máquina. A estos se les entregaba un vale para recoger en el local por un módico precio los fotogramas positivados para tener una copia de su retrato callejero. Es decir, estos ofrecían sus trabajos sin encargo de los clientes como en el caso de los minuteros, pero su presencia durante la década de 1930 fue muy habitual indicando una demanda general por parte de la ciudadanía (RIUS, 2016: 41).

Conclusiones

Ya hemos indicado que este tipo de fotografías aportan una memoria, un pasado lleno de información a través de una ventana abierta a los acontecimientos más trágicos en la vida de los retratados y de los fotógrafos. Estas fotografías son una fuente y herramienta de trabajo más.

La presente comunicación pone en valor y detalla con importancia a las fotografías realizadas por gente anónima, en un momento específico de sus vidas y de profundos cambios en la sociedad. Años después, muchos de los retratados y retratadas, no

quisieron volver a recordar aquellos días y con el paso del tiempo su testimonio se ha perdido. Solo queda el inmortalizado en las instantáneas. Es por esto que este tipo de fotografías cobra un interés mayor por las historias recogidas, además de como objeto fotográfico a conservar.

Para finalizar, debemos indicar que muchas imágenes realizadas durante el conflicto por autores anónimos hoy son un elemento de estudio gracias a la conservación personal y privada de los familiares directos de los retratados. Podemos destacar la creación de álbumes fotográficos que fueron elaborados sin una idea única que han llegado a nuestros días con un contexto completamente diferente al original. Por lo tanto, es necesario analizar cada pieza y objeto de manera individual para comprender su contexto y realizar un seguimiento de la trayectoria de los retratados antes, durante y después del conflicto bélico. De esta manera podremos preservar la memoria olvidada que nos muestran las fotografías.

Bibliografía

Aguilar, A. (26 de mayo de 2014). "Los otros disparos" en *El País.* <https://elpais.com/cultura/2014/05/23/babelia/1400837649_666497.html> [Consulta: noviembre de 2021].

Agustín-Lacruz, C. y Blanco-Domingo, L. (2020). "La memoria en encuadres. Fotógrafas extranjeras en Aragón durante la Guerra Civil Española (1936-1939)" en *Documentación de Ciencias de la Información* 44 (1), pp. 61-72. <https://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/71139> [Consulta: 15 de noviembre de 2021].

Chaves Nogales, M. (2014). *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España*. Barcelona: Libros del Asteroide.

Concejal López, E. (2014). "Las Rutas de Guerra del Servicio Nacional del Turismo (1938-1939)" en Miguel Arroyo, C. y Ríos Reviejo, M.ª T. (coord.). *Visite España. La memoria rescatada.* Ministerio de Cultura. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, pp. 258-273.

De las Heras, B. (2015). *Fotografiar una ciudad sitiada. Madrid, 1936-1939*. Madrid: Universidad Carlos III.

Guerra, A. (2005). *A través de la metralla*. Madrid: La Malatesta Editorial.

Guntherr, A. y Poivert, M. (2009). *El arte de la fotografía. De los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lunwerg Editores.

Larraz Andía, P. y Serra-Sesúmaga, V. (2018). *La cámara en el macuto*. *Fotógrafos y combatientes en la Guerra Civil Española*. Madrid: La Esfera de los Libros.

Lefebvre, M. (2008). *Kessel-Moral. Dos reporteros en la Guerra Civil española*. Barcelona: Inédita Editores.

López Mondéjar, P. (2005). *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI.* Barcelona: Lunwerg Editores.

Morales, M. (3 de julio de 2017). "El inglés que retrató sonrisas en la Guerra Civil" en *El País,*
<https://elpais.com/cultura/2017/06/27/actualidad/1498581574_691356.html> [Consulta: noviembre de 2021].

Orwell, G. (2007). *Homenaje a Cataluña*. Barcelona: Virus Editorial.

Pantoja Chaves, A. (2007). "Prensa y Fotografía. Historia del fotoperiodismo en España", *El argonauta español,* 4, 30 pp. <https://journals.openedition.org/argonauta/1346> [Consulta: 1 de diciembre de 2021].

Preston, P. (2011). *Idealistas bajo las balas. Corresponsales extranjeros en la guerra de España*. Barcelona: Debolsillo.

Rius, N. F. (2016). "Del minutero al aficionado. Prácticas anónimas en la primera expansión de la fotografía en España (1914-1939)". *Anuario Del Departamento De Historia y Teoría Del Arte*, núm. 28, pp. 29-54. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/681257> [Consulta: 1 de diciembre de 2021].

Sánchez Vigil, J. M. y Olivera Zaldua, M. (2014). *Fotoperiodismo y República.* Madrid: *Cátedra.*

Silva, A. (1998). *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Editorial Norma.

Sontag, S. (2016). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.

Vega, C. (2017). *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas.* Madrid: Cátedra.

Vega Hidalgo, C. (2021). "Turismo de guerra: las ruinas del Alcázar de Toledo", en *Fotografía y turismo. VIII Encuentro en Castilla-La Mancha*, núm. 156, 291-305. <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/29066> [Consulta: 5 de diciembre de 2021]

Vidal Corella, V. (25 de octubre de 1936). "El buen humor del aprendiz fotógrafo" en *Crónica*. p. 9.

FOTÓGRAFOS



KÂULAK. MÁS ALLÁ DE LA FOTOGRAFÍA

Juan Miguel Sánchez Vigil

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Antonio Cánovas del Castillo Vallejo, Kâulak (Madrid, 1862-1933) es considerado uno de los máximos exponentes del pictorialismo español. Creó la galería Dalton Kâulak en 1904 y fue un dinamizador de la cultura de la imagen en toda la extensión del término. Su extraordinario fondo se conserva en la Biblioteca Nacional de España, junto con la producción que su nieto y heredero, Juan María Ardizone Cánovas del Castillo, llevó a cabo entre 1940 y 1989. Se presentan y analizan aquí todas las aportaciones de Kâulak, más allá de las creaciones fotográficas de su etapa *amateur* y de su función como retratista: crítico de arte, productor y editor de tarjetas postales, fundador y director de las revistas *La Fotografía* y *Unión Fotográfica*, fundador de la Sociedad Fotográfica de Madrid, autor de monografías técnicas e impulsor de la defensa de los derechos y de la propiedad intelectual. Tras la exposición de los resultados sobre cada uno de los temas citados, se concluye que se trata de un intelectual cuya diversa e intensa actividad es difícilmente igualable.

Palabras clave: Antonio Cánovas del Castillo Vallejo, Documentación fotográfica, Galerías fotográficas, Kâulak, Pictorialismo, Revista La Fotografía, Revista Unión Fotográfica, Tarjetas postales.

Abstract

Antonio Cánovas del Castillo Vallejo, Kâulak (Madrid, 1862-1933) is considered one of the maximum exponents of Spanish pictorialism. He founded the Dalton Kâulak gallery in 1904 and promoted the culture of the image in the broadest manner imaginable. His extraordinary collection is kept in the Biblioteca Nacional de España (National Library of Spain), together with the production of his grandson and heir, Juan María Ardizone Cánovas del Castillo, carried out between 1940 and 1989. All of Kâulak's contributions are analyzed here, beyond just the photographic

creations of his amateur period and as a portrait photographer. He was also an art critic, producer and editor of hundreds of postcards, the creator and director of *La Fotografía* and *Unión Fotográfica* magazines, the founder of the Sociedad Fotográfica de Madrid, author of many technical monographies and a defender of intellectual property rights. After discussing the results obtained in relation with each one of the subjects mentioned, it becomes clear that he was an intellectual whose extensive and diversified activity is indeed incomparable.

Keywords: Antonio Cánovas del Castillo Vallejo, Photographic documentation, Photographic galleries, Kâulak, pictorialism, La Fotografía magazine, Unión Fotográfica magazine, Postcards.

Introducción

La fotografía española cuenta con infinidad de personajes cuyas aportaciones, más allá de la propia autoría, son muy poco conocidas. Es el caso de Antonio Cánovas del Castillo Vallejo (Kâulak), a quien consideramos un dinamizador de la cultura de la imagen por las diversas actividades que realizó.

Al margen de la estricta labor en el estudio, desarrolló una intensa actividad manifestada en la edición y comercialización de tarjetas postales, en la fundación de la Sociedad Fotográfica de Madrid, en la creación de las revistas *La Fotografía* y *Unión Fotográfica*, en la participación en asambleas nacionales, en la organización de concursos, en la defensa de los derechos de autor y en la publicación de monografías técnicas. Todo lo anterior en base a una formación cultural propia de la clase social a la que pertenecía y que le llevó a practicar la literatura, el periodismo, la composición musical y la pintura antes de interesarse por la fotografía.

Kâulak dejó huella en cada una de las facetas a las que nos acabamos de referir, y todas esas aportaciones, que consideramos referentes para la historia de la fotografía, son el objeto de nuestro estudio, con tres objetivos generales: dar a conocer en detalle todas sus aportaciones, analizarlas y ponerlas en valor para revindicar la importancia del personaje y su obra en el contexto de la cultura de la imagen durante el primer tercio del siglo XX.

El método de trabajo ha consistido en una recopilación de las publicaciones sobre el personaje y las realizadas por él mismo, tanto en materia fotográfica como en otros contenidos, con el fin de analizarlas y obtener información relevante para la

investigación. Una segunda tarea fundamental ha sido el estudio en fondo y forma de todos los temas que se apuntan anteriormente como aportaciones a cultura de la imagen, siguiendo los modelos cualitativos y cuantitativos, este último imprescindible para conocer el número de artículos publicados en la prensa diaria y en las revistas especializadas, o bien las tarjetas editadas y comercializadas.

En lo que se refiere al estado de la cuestión y las fuentes, se han recuperado datos de monografías generales sobre historia de la fotografía (LÓPEZ MONDÉJAR, 1997), sobre el pictorialismo (KING, 2002), las sociedades (MARTÍN MUÑOZ, 2004) y las tarjetas postales (PALENQUE, 2013; ALMARCHA et al, 2007). Por la cantidad de información sobre la obra de Kâulak es clave *La forma fotográfica* de Isidoro Coloma (1986), y de gran interés la novela *Yo maté a Kâulak* de Juan Carlos Monroy (2015), excelente en su planteamiento y el rigor documental.

1. Kâulak. Vida y obra

Antonio Cánovas Vallejo era sobrino del político Antonio Cánovas del Castillo, artífice de la Restauración borbónica. Estudió Derecho y obtuvo una plaza de funcionario del Estado en 1884 al tiempo que dedicaba su juventud a escribir cuentos y novelas que firmó con el seudónimo "Vascano" (formado con las sílabas del apellido), a practicar la pintura y a componer obras musicales.

En la última década del siglo XIX fue diputado a Cortes por Cieza (1891-1895) y gobernador civil de Málaga (1895-1897). El 8 de agosto de 1897 el anarquista Angiolillo asesinó a su tío en el balneario de Santa Águeda (Mondragón), lo que le llevó dos años después a apartarse de la política tras otra experiencia como diputado en 1898 de nuevo por Cieza (Murcia). También en aquel periodo ejerció de crítico de arte durante tres años para *La Correspondencia de España*, donde publicó 51 artículos entre 1892 y 1895 dedicados a las exposiciones nacionales e internacionales. Esta experiencia la repetiría entre 1899 y 1903 en el diario *La Época* con una treintena de artículos sobre eventos artísticos. Estas actividades fueron completadas con otras dos de la que dejó interesantes testimonios que detallamos a continuación: la pintura y la música.

El contacto con la fotografía surgió por influencia de su hermano Máximo, y tras un periodo como aficionado donde realizó las creaciones pictorialistas por las que ha sido considerado uno de los mejores autores, abrió en 1904 la galería que le consagraría como reputado retratista.



1. Antonio Cánovas. *Una noche en el mar.* Museo del Prado

Escritor, pintor y músico

Las obras literarias de Cánovas responden al canon postromántico, con vocabulario rico, bien escritas, pero de contenido tópico y enmarcadas en diferentes periodos históricos. Su primera entrega a la imprenta fue *Javier Malo* (1884) cuando solo tenía 22 años, y tres años después presentó *El Mosén* (1887), aunque antes había producido una serie de cuentos y novelas cortas que incluyó en el libro *Mocedades* (1891). Luego publicaría *La condesa está durmiendo* (1895), y más de veinte años después *¡Pobres niños ricos!* (1918).

Su faceta de escritor no se limitó a la literatura, sino que se diversificó en obras de contenido diverso como *Ensayo biográfico del célebre navegante Juan de la Cosa* (1892), un trabajo sobre el que escribiría tiempo a su amigo José Lázaro Galdiano después para quejarse de las dificultades de la edición[1].

En 1899, junto a Jorge T. Burt, elaboró *De Madrid a Londres. Manual de la conversación inglesa*, y en los últimos años de su vida publicó dos obras muy diferentes, la primera *Voz de alarma que ante la nueva poda de árboles…* (1927), llamada de atención sobre el medio ambiente, y la segunda *Rosales*, dedicada al pintor madrileño.

La vocación pictórica fue también de juventud. Se formó en el estudio del paisajista Carlos de Haes, del que se consideró discípulo, y tuvo gran amistad con los maestros de la pintura: Pradilla, Madrazo, Moreno Carbonero o Fortuny. Con Pradilla mantuvo correspondencia que ha sido estudiada por Wifredo Rincón (2019), y en los escritos se intercambiaron mutuos halagos. De las pinturas de Cánovas Vallejo, que firmó también como "Vascano" se conserva en el Museo del Prado el cuadro *Una noche en el mar*, depositado en la Embajada de España en Roma (Fig. 1).

Las composiciones musicales de Kâulak son una aportación novedosa en esta investigación. De las partituras localizadas no se conocían referencias, y por tanto se

1 *Carta de Cánovas a Guillermo de Osma sobre la edición del mapa de Juan de la Cosa*, 27 de diciembre de 1914. Instituto de Valencia de Don Juan, Correspondencia C1/1.

trata de una nueva vía para el estudio. Destacamos por su contenido y diseño: *Kâulak´s. Vals brillante para bailar*, ilustrado con una acuarela del pintor Adolfo Lozano Sidro. El resto de obras, son rigodones, polcas y pasodobles: *Infanta Heredera*, *La dama Blanca, ¡Viva la rubia!, Mamá Chichita, Ave María*, *El novio verde*, *Timoteo y Timotea*, *Rosalía, ¡Cómo no!* y *¡Too late!*, todos ellos fechados entre finales del siglo XIX y el año 1919.



2. Antonio Cánovas. Segadores en Valdemoro. Composición pictorialista. Biblioteca Nacional de España

2. Actividad fotográfica amateur

Cánovas comenzó a practicar la fotografía por influencia de su hermano Máximo junto a un grupo de aficionados que compondrían el núcleo de la que posteriormente sería la Sociedad Fotográfica de Madrid. La etapa amateur se desarrolló entre 1898 y 1904, periodo en el que alcanzó gran reconocimiento entre sus contemporáneos por sus creaciones pictorialistas (Fig. 2), por la producción y edición de tarjetas postales, por la puesta en marcha de la revista *La Fotografía* y por su intensa actividad en pro de la difusión, que culminaría con la creación de la citada Sociedad, en la que realizó una tarea intelectual centrada en la conformación de una biblioteca compuesta por revistas y monografías extranjeras.

2.1 Producción y edición de tarjetas postales

La aportación de Cánovas a la producción y edición de tarjetas postales es excepcional, con un conjunto que supera las cien series de los contenidos más diversos y que comenzó con dos colecciones alfabéticas (A-Z y AA-ZZ). La calidad de las imágenes y su capacidad para generar temas de interés para los coleccionistas tuvieron una gran respuesta social, con el máximo exponente en la serie *¡Quién supiera escribir!* (1900), basada en la dolora de Campoamor del mismo título, y de a que se vendieron dos millones de ejemplares en 1902.



3. Antonio Cánovas. *As de copas.* Tarjeta postal de una baraja sobre de actrices impresa por Hauser y Menet. Colección particular

La disparidad de contenidos se resume en paisajes, vistas de ciudades, artistas, temas infantiles, alegorías, recreaciones pictóricas, tauromaquias, e incluso una baraja completa, impresa por Hauser y Menet y compuesta por retratos de actrices en todos los palos (oros, bastos, espadas y copas), lo que nos indica su visión comercial (Fig. 3).

2.2 La revista *La Fotografía*

Cánovas puso en marcha la revista en octubre de 1901 y fue su director hasta diciembre de 1913. En los primeros cinco años fue el órgano de difusión de la Sociedad Fotográfica de Madrid, y a partir de 1906 la costeó y se encargó de su difusión. Se subtituló "Revista mensual ilustrada, de sus adelantos y aplicaciones en España y en el extranjero", con periodicidad mensual y un total de 147 números en el tiempo indicado (Fig. 4).

Los contenidos fueron técnicos, pero también informativos sobre las agrupaciones y concursos, con intensos debates sobre los valores documentales y artísticos de la imagen, sobre la consideración artística de la fotografía, sobre las técnicas al uso, y en especial sobre los procedimientos pigmentarios.

Fue por tanto una plataforma de expresión que posibilitó la colaboración de los autores. Cánovas publicó 308 artículos y 206 fotografías, empleando para ello numerosas siglas y apodos: A, A.C., A.C. y T., A. C. Tona, A. C. Vedo, Andrenio, Julio Barrenechea, A. Cánovas, Antonio Cánovas, C., C. y C., Claudio Mercader, Daguerre O. Tipo, Dálton Kâulak, Diógenes, Dionisio Perosterena, Indiscreto, K., Kâulak, D. P., Lupercio, M. Terio, Redacción, El Reporter, Reutlinger, Temístocles, Tito Livio, Un fotógrafo y X.

En la revista colaboró un centenar de autores de prestigio, en su mayoría aficionados y muchos con predicamento. Entre ellos destacaron Santiago Ramón y Cajal, que sería nombrado presidente de honor de la Sociedad Fotográfica de Madrid, y José Echegaray. El primero envió seis textos sobre la fotografía en color entre no-

viembre de 1901 y octubre de 1907, y el segundo tres artículos entre marzo y mayo de 1907.

3. Actividad fotográfica profesional

Tras un periodo corto como aficionado, en el que consiguió una veintena de premios nacionales e internacionales, decidió abrir un estudio de retratos en el centro de la capital. Los motivos fueron varios: la cada vez mayor dedicación a la fotografía, el reconocimiento de los profesionales y los beneficios obtenidos con la producción y edición de tarjetas postales en los cuatro primeros años del siglo XX.

3.1 La galería Dalton Kâulak

La profesionalización de Cánovas comenzó en octubre de 1904 en el número 4 de la calle de Alcalá, donde abrió la galería Dalton Kâulak, estudio en el que había desarrollado su carrera anteriormente el fotógrafo Antonio Portela, quién junto a su hijo, del mismo nombre, pasó a formar parte de la plantilla (Fig. 5). Desde aquel año y hasta su fallecimiento en 1933, Kâulak retrató a políticos, aristócratas, intelectuales, artistas y a los miembros de la Casa Real, imágenes que fueron expuestas, como era habitual, en las vitrinas de los portales de las galerías, no solo para comercializarlas sino para descubrir los rostros al pueblo.

En apenas un lustro conformó una extraordinaria colección de retratos de personajes ilustres: Francisco Silvela, José Canalejas, Pérez Galdós, Mariano Benlliure, Santiago Rusiñol, Concha Espina, los hermanos Quintero, María Guerrero y tantos otros. La popularidad de la galería ya era tal que Rubén Darío (1909: 3) escribió en el diario *La Nación* de Buenos Aires[2]:



4. Portada de la revista *La Fotografía*, mayo de 1906. Colección particular



5. Galería Kâulak, 1989. Fotografía de José Luis Pérez. Biblioteca Nacional de España

2 Darío, Rubén (1909). "Filmes de la corte I. Kâulak", *La Nación*, Buenos Aires, 20 de diciembre.





6-7. Retratos de Victoria Eugenia de Battenberg y María Guerrero. Biblioteca Nacional de España

> Kâulak es un fotógrafo.
> Es el Gainsborough, el Lawrence del objetivo,
> dicen por ahí en los diarios.
> Todo el mundo elegante
> busca ser expuesto en sus escaparates.

En las dos décadas siguientes el estudio mantendría su prestigio, avalado por las frecuentes visitas de los reyes, un reconocimiento que se hizo popular con calificativos como "El retratista de las damas" (Figs. 6 y 7). El interés de Kâulak por configurar un archivo de retratos se plasma también en su colaboración con la Junta de Iconografía Nacional, institución que en 1907 aprobó un reglamento para reunir retratos de los españoles distinguidos en la vida nacional.

En ese tiempo confeccionó doce álbumes de clientes que son hoy documentos de excepcional valor por sus contenidos y porque muestran la forma de trabajar en las galerías mediante la toma de series de las que luego se elegía la imagen final. A estos documentos añadió en 1920 otro álbum que tituló Museo Iconográfico, con 250 retratos de personajes, proyecto que tenía intención de continuar pero que finalmente quedó frustrado (Fig. 8).



8. Álbum de clientes de la galería Kâulak. Biblioteca Nacional de España

Kâulak estuvo al frente de la galería hasta que falleció en 1993, y durante unos meses hasta el comienzo de la guerra civil la dirigió Enrique Dücker. Después de la guerra civil se encargó del negocio un nieto de Kâulak, Juan María Ardizone Cánovas del Castillo, quien la mantuvo abierta hasta 1989 y conservó el fondo durante medio siglo.

4. Difusión de la fotografía

Uno de los aspectos fundamentales en la actividad fotográfica de Cánovas fue su compromiso con la profesión, por ello trabajó intensamente en su difusión. Apenas se conoce su participación en las dos asambleas nacionales que se organizaron en la primera década del siglo. La primera en octubre de 1905, presidida por Manuel Alviach, y en la que la Sociedad General de Fotógrafos creó la revista *Avante*, dirigida por Manuel Compañy, y de la que solo se editaron media docena de números. Por entonces Kâulak acaba de abrir el estudio y ya era uno de los profesionales que más aportaba al fisco junto al danés Christian Franzen. En la asamblea de 1905 expuso la situación del sector frente al intrusismo, un tema que tuvo siempre presente en sus artículos.

La segunda asamblea se llevó a cabo en agosto de 1907, organizada en Valencia por la Unión Fotográfica y presidida por Antonio García, suegro del pintor Sorolla y

uno de los más relevantes retratistas de la época. Kâulak fue elegido por sus compañeros para representar a Madrid, y se encargó de publicar en la revista *La Fotografía* los resúmenes de las conclusiones, con propuestas de relevancia que nunca se cumplieron, como la creación de la Asociación General de Fotógrafos Españoles, un boletín profesional, los temas relacionados con la enseñanza y un reglamento sobre derechos de autor para la protección de la autoría.

La difusión la realizó también a través de publicaciones extranjeras. En 1906 fue el único autor, junto a Francisco Toda, que reprodujo una de sus creaciones, en el prestigioso anuario *Photograms of the year*, editado por la revista londinense *The Photographic Montly*. Un año después (1907) publicaría de nuevo, pero junto a Julio García de la Puente, Santos Fernández, Baltasar Hernández Briz, Antonio Rabadán, Telesforo Pérez Oliva, José Ortiz Echagüe y Carlos Iñigo.

En lo que se refiere a los derechos de autor, se debe a Cánovas el que se incluyera la autoría al pie de las imágenes. En abril de 1911, tras un debate con Torcuato Luca de Tena por reproducir algunos retratos sin la firma de Kâulak al pie, escribió a los ministros de Instrucción Pública (Amós Salvador Rodrigáñez) y de Hacienda (Juan Navarro-Reverter Gomis) en nombre del Gremio de Profesionales, presidido por José Bueno, para reivindicar la autoría, solicitando además que se tomaran las medidas para combatir la competencia de los retratistas ambulantes y callejeros. La respuesta fue rápida y mediante Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, firmada el 4 de septiembre de aquel año, la petición fue concedida.

4.1 Unión Fotográfica. Sociedad y revista

El 24 de abril de 1918 se constituyó en Madrid la Sociedad General de Fotógrafos Profesionales, denominada Unión Fotográfica, bajo la presidencia de Kâulak. Formaron parte de la misma los propietarios de galerías y comercios, y sus objetivos fueron la unión de los fotógrafos para la defensa individual y colectiva de sus intereses, la dignificación de la profesión y la mejora de las relaciones en el sector. El número de socios superó los doscientos en apenas unos meses, y la primera Junta Directiva se constituyó en enero de 1919, formada por: Manuel Alviach (presidente honorario), Antonio Cánovas (presidente efectivo), Amador Cuesta, Mauricio Utrilla, Ramón Alonso, Celedonio López, José Padró y Carlos Sánchez (vocales).

El Reglamento de la Sociedad fue aprobado el 19 de junio de 1919 con tres objetivos fundamentales: la defensa de los intereses de los profesionales frente al Esta-

do, la reivindicación de la Propiedad Intelectual y los derechos de autor, el control del personal contratado en los estudios y comercios, la fijación de precios mínimos para evitar la competencia desleal y la ayuda social a los socios necesitados.

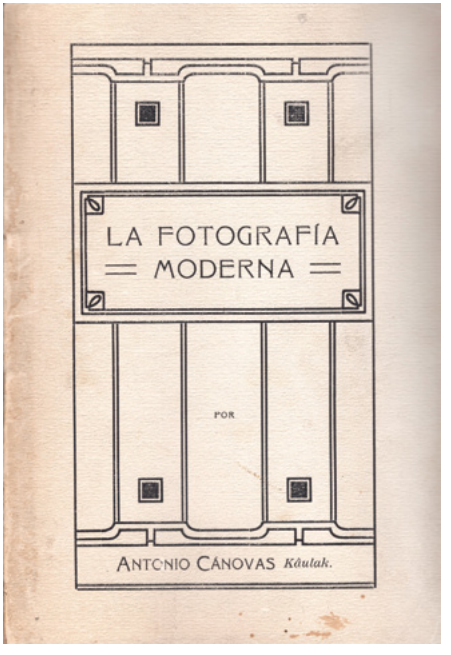
La actividad de la Unión descendió considerablemente en el año 1922 y la directiva se centró en dos asuntos: la contribución a Hacienda y la constitución de una cooperativa para descuentos en los materiales a los socios. Durante la Dictadura de Primo de Rivera la Unión continuó trabajando por la dignificación de la profesión, y en los años treinta cumplió un papel de mediador entre las organizaciones empresariales y los sindicatos representantes de los trabajadores.

Cánovas acometió los problemas y puso en marcha la revista del mismo título (*Unión Fotográfica*), que dirigió en dos etapas con objeto de mantener informados a los socios sobre sus cuestiones de interés, pero también con secciones de contenido técnico y artístico. Salió el 15 de enero de 1919, su periodicidad fue mensual, excepto en 1923 y 1924 en que se imprimió cada tres meses, después de una larga interrupción durante el año 1922. Tenía entre 12 y 20 páginas de media, se financió con ayuda de la publicidad, y se distribuía entre los profesionales del sector, especialmente en las galerías y comercios. Fue un espejo de la situación de la industria y del sector durante un lustro, y puso de manifiesto todos los problemas del empresariado, modelo del resto de actividades en lo que se refiere a la modificación de horarios laborales, sueldos de los trabajadores, presión fiscal del Estado, formación, y la cuestión sobre la propiedad intelectual y los derechos de autor.

La redacción se instaló en el estudio Kâulak (número 4 de la calle de Alcalá), mientras que de la Administración se encargó Enrique Iruela, con estudio en el número 43 de la calle Fuencarral. Después sería relevado por José Padró, Nicolás Martínez Olier y Antonio Prast. En enero de 1920 José Padró relevó a Cánovas en la dirección de la revista, pero en diciembre de ese año volvió a la dirección. El número de artículos que publicó Cánovas fue de 45.

4.2 Publicaciones sobre fotografía

La primera publicación sobre fotografía de Kâulak fue un álbum de imágenes con la reproducción de los cuadros que se expusieron en la muestra oficial organizada en 1900 por el Estado, en el Ministerio de Fomento, con motivo del traslado de los restos de Francisco de Goya desde Burdeos a Madrid. Se tituló *Álbum de fotografías de Antonio Cánovas Vallejo de todos los cuadros, dibujos, etc. que se exhibieron en*



9. Antonio Cánovas. *La fotografía moderna,* 1912. Biblioteca Nacional de España

la exposición Goya celebrada en Madrid en 1900[3]. Tras esta experiencia compuso en 1905 un segundo álbum con las imágenes realizadas para la serie de tarjetas postales titulada *¡Quien supiera escribir!*, basada en la dolora de Campoamor del mismo título.

Las monografías de carácter técnico fueron tres: *Transformación de la fotografía* (1906), *La fotografía moderna* (1912) y *El retoque fotográfico* (1921), de contenido diverso, pero con el denominador común de la experiencia profesional.

El libro *Transformación de la fotografía* tuvo origen en la conferencia del mismo título pronunciada en el Ateneo de Madrid el 28 de enero de 1906, con base en los artículos publicados en la revista *La Fotografía* entre mayo y agosto de 1905. En el texto compara pintura y foto, colocando ésta en un plano inferior y denominándola arte-ciencia. Considera la fotografía próxima al arte porque podían producirse obras en que "la belleza se realiza", y por otra parte le confiere valores tales como "verismo, sinceridad, realidad y exactitud", relacionados con la documentación. Para justificar los argumentos empleó la serie de fotografías dedicada al Quijote por Luis de Ocharan. En cuanto a la difusión de las imágenes indicó: "A la fotografía artística hay dedicadas hoy en día, en el mundo, más periódicos y revistas que a la misma pintura" (CÁNOVAS, 1906: 73). Esta afirmación es ciertamente cuestionable, sobre todo en el caso español donde las revistas eran escasas y con una brevísima trayectoria. Más acertado e interesante es el comentario sobre la necesidad de formar una colección de obras con las que estudiar la marcha progresiva de este arte desde sus comienzos, es decir la creación de una base metodológica para el estudio de la historia de la fotografía.

La fotografía moderna (Fig. 9) se subtituló "Manual compendiado de los conocimientos indispensables al fotógrafo". Lo publicó en 1912 y como la obra indica se dedica a la técnica, con tres capítulos más sobre historia, práctica (paisajes y retratos) y observaciones personales. Se trata de un manual para aficionados y profesionales fruto de

3 De la obra no se han localizado ejemplares hasta la fecha.

la experiencia. Incluye una valoración con orientación descriptiva de los autores y sus aportaciones hasta los procedimientos del color por los hermanos Lumière.

Prácticamente todos los capítulos se dedican a la técnica, con excepción de tres: "Historia de la fotografía", "Práctica de la fotografía" (paisajes y retratos), y "Observaciones personales". Contrapone a los retratos de estudio lo que denomina "verdaderos retratos", aquellos que se obtienen con "modestas cámaras instantáneas". De gran interés son las observaciones sobre el montaje y funcionamiento de las galerías fotográficas,

El retoque fotográfico, publicado en 1921, es claramente especializado. Se exponen en detalle las características y valores del retoque en las fotos, tarea clave en la presentación final de la obra. Kâulak lo definió como "Todas y cada una de las intervenciones que un operador realiza para modificar, en cualquier sentido, la imagen escueta que automáticamente rinde el cliché" (CÁNOVAS, 1921: 34). Los estudios fotográficos de prestigio contaron con equipos de retocadores para repasar los negativos y obtener las mejores pruebas finales, de ahí que dedicara un completo estudio al tema, e incluso abogó por la creación de escuelas donde enseñar la técnica.

Conclusiones

Por todo lo expuesto, en especial las aportaciones de Kâulak más allá de la toma de retratos en el estudio y de sus creaciones pictorialistas, llegamos a las siguientes conclusiones:

- Antonio Cánovas del Castillo Vallejo (Fig. 10) fue un dinamizador de la cultura de la imagen, con una entrega absoluta al ejercicio de la profesión, a su divulgación y a la defensa de los derechos y de la propiedad intelectual. La cantidad y diversidad de actividades en pro de la fotografía abalan la consideración en este sentido, al igual que el reconocimiento de sus contemporáneos.
- Su actividad como coordinador y gestor de asociaciones profesionales abre un campo de estudio de gran interés. Este aspecto, muy poco estudiado en el ámbito que nos ocupa, abre una vía de investigación de la que pueden y deben resultar aportaciones de relevancia, teniendo en cuenta que la mayoría de los profesionales que ejercieron la fotografía en el primer tercio del siglo XX pertenecieron a agrupaciones, amateurs o profesionales, cuyos estatutos o normativas son documentos básicos para conocer la actividad (industrial y profesional) y su impacto en la cultura y en la economía.



10. Antonio Cánovas del Castillo Vallejo (Kâulak). Autorretrato, h. 1930. Biblioteca Nacional de España

• Es de gran relevancia el interés de Cánovas por generar documentación fotográfica, no solo porque se hayan conservado los negativos originales de sus trabajos, las fichas de clientes, algunas de las herramientas o los álbumes plagados de retratos de quienes pasaron por el estudio, sino porque su intención fue la de crear una iconografía con los retratos de sus contemporáneos.

• Kâulak creó las plataformas necesarias para la difusión de los contenidos (dos revistas y una significativa colección de tarjetas postales), y difundió sus conocimientos en varias monografías que fueron de referencia para los profesionales, especialmente la dedicada al retoque.

• A todo ello se suma su obra creativa, por la que fue considerado uno de los mejores pictorialistas de su época, tanto en España como en el resto de Europa, con una veintena de premios obtenidos en certámenes nacionales e internacionales.

Bibliografía

Almarcha Núñez-Herrador, E. et al (2007). "Tarjetas postales españolas entre repúblicas", en Crespo Jiménez, L., Villena Espinosa, R. *Fotografía y Patrimonio: II Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Anabad, pp. 22-45.

Cánovas del Castillo Vallejo, A. (1906). *Transformación de la fotografía.* Madrid: Hijos de M. G. Hernández.

— (1912). *La fotografía moderna. Manual compendiado de los conocimientos indispensables al fotógrafo*. Madrid: Imprenta Fernández Arias.

— (1921). *El retoque fotográfico.* Madrid: Librería Romo e Imprenta A.G. Izquierdo.

Coloma Martín, I. (1986). *La forma fotográfica.* Málaga: Universidad de Málaga.

Darío, R. (1903). "Filmes de la corte I. Kâulak" en *La Nación*. Buenos Aires, 20 de diciembre, p. 3.

King, S. C. "El impresionismo fotográfico en España" en *Archivos de la fotografía*, 2002, IV (1). Monográfico.

López Mondéjar, P. (1997). *Historia de la fotografía en España.* Barcelona: Lunwerg.

Martín López, A. M. y Muñoz García, M. (2004). *Historia de la Real Sociedad Fotográfica. Voluntad de fotógrafos.* Segovia: Universidad SEK y RSF.

Monroy, J. C. (2015). *Yo maté a Kâulak.* Segovia: DC.

Palenque, M. (2013). "Poesía, fotografía y tarjetas postales: Campoamor, Kaulak y Lázaro en la serie M de la colección Cánovas", en *Correspondencia sin privacidad. Billetes, tarjetas postales y epístolas literarias en la colección Lázaro.* Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, pp. 85-103.

Rincón García, W. (2019). "De pintura y fotografía: cartas de Francisco Pradilla Ortiz a Antonio Cánovas y Vallejo, Kaulak", en *Cartas Hispánicas,* 10, pp. 1-58.



DE LA SERIE FOTOGRÁFICA *CAFÉ LEHMITZ* DE ANDERS PETERSEN A LA NOCIÓN DEL *HADES* GRIEGO: UN ACERCAMIENTO NARRATIVO AL SUBMUNDO

Francisca Beneyto Ruiz[1]

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Café Lehmitz es una serie fotográfica realizada por el autor sueco Anders Petersen entre los años 1967 y 1970, la cual consta de más de trescientas fotografías en blanco y negro tomadas en una taberna —el café Lehmitz— situada en el Barrio Rojo de Hamburgo, un lugar de la ciudad que por aquel entonces era frecuentado solamente por personas "de malvivir". Prostitutas, proxenetas y clientes del café comparten el protagonismo en esta nutrida serie que el fotógrafo español Alberto García-Alix dio a conocer en 2017 con motivo del festival PHotoESPAÑA.

Dado que, según los estudios de mitocrítica cultural, toda narración se sustenta en los mitos, el presente estudio trata de ofrecer un acercamiento entre *Café Lehmitz* y aquellos relatos mitológicos grecolatinos que tienen una resonancia con la experiencia vivida y contada por Anders Petersen.

Asimismo, y con el fin de establecer un puente entre la serie fotográfica y los relatos mitológicos a los que se alude en el texto, se presenta el poema *Perséfone* del escritor mexicano Homero Aridjis, el cual fue escrito el mismo año que Petersen llegó por primera vez al Café Lehmitz. Ambos autores comparten sin saberlo, simbología e imaginario.

Palabras clave: Fotografía, Anders Petersen, Café Lehmitz, mitocrítica, inframundo, Homero Aridjis.

1 Correo electrónico: fbeneyto@ucm.es.

Abstract

Café Lehmitz is a photographic series created by Swedish photographer Anders Petersen between the years 1967 and 1970. It includes over three hundred black and white photographs taken at a dive bar — the Lehmitz Café — located in Hamburg's red-light district, a place mainly frequented by people "of ill repute" in those days. Prostitutes, pimps and customers share the limelight in this rich series presented by Spanish photographer Alberto García-Alix for the 2017 edition of the PHotoESPAÑA Festival.

Given that, according to mythocritic cultural studies, all narrative is based on myth, the present study attempts to bring Café Lehmitz closer to those classical mythological tales which resonate with the experiences lived and depicted by Anders Petersen.

Likewise, in an effort to build a bridge between the photographic series and the mythological tales alluded to in the text, we are presented with the poem Persephone by Mexican writer Homero Aridjis. It was written the same year that Peterson arrived at Café Lehmitz for the first time. Both artists share, without knowing it, imagery and symbolism.

Keywords: Photography, Anders Petersen, Café Lehmitz, mythocriticism, underworld, Homero Aridjis.

1. Introducción al tema y objetivo del estudio

En 2017 tuvimos la ocasión de visitar una muestra de fotografías de Anders Petersen en el espacio *CentroCentro,* situado en la madrileña plaza de Cibeles. Dicha muestra fue propuesta para el festival PHotoESPAÑA por el fotógrafo Alberto García-Alix, premio PHotoESPAÑA en 2012. Coincidiendo con el veinte aniversario del festival, la organización ofreció a García-Alix el encargo de plantear varias exposiciones "con la libertad absoluta de convocar a diferentes creadores" (GIRÁLDEZ, 2017) para el programa "Carta Blanca", una iniciativa de PHotoESPAÑA donde se propone un comisariado de exposiciones bajo las líneas argumentales que el autor decida.

García-Alix presentó entonces seis muestras de un grupo de fotógrafos escogidos y reunidos en torno al título *La exaltación del ser*, cuyas obras eran consideradas por el fotógrafo leonés bajo la idea de "lo heterodoxo, no visto como herejía o disconformidad sino como obra que habita fuera de la norma" (GIRÁLDEZ, 2017).



1. *Jacqueline, Pista de baile del club 'centro'*. Teresa Margolles, Museum of Modern Art (MOMA), 2016

Los fotógrafos convocados fueron, además de Anders Petersen, Teresa Margolles, Antoine D'agata, Paolo Nozolino, Pierre Molinier y Karlheinz Weinberger.

CentroCentro fue la sede donde se exhibieron entre junio y agosto de 2017 las series *Café Lehmitz* de Petersen y *Pistas de Baile* de la artista mexicana Teresa Margolles. Si bien cada uno de ellos tiene un lenguaje muy personal, ambas propuestas ofrecían unos planteamientos muy complementarios entre sí. Aunque la obra de Margolles no se puede definir como fotográfica, pues ésta es célebre principalmen-

te por los proyectos artísticos que lleva realizando desde los años noventa, en la muestra de Madrid se presentó un conjunto de retratos fotográficos de prostitutas transgénero que malviven en Ciudad Juárez, una ciudad muy afectada por la violencia de la droga y las mafias.

Como vemos en la figura 1, se trata de un enfoque muy distinto del que plantea Anders Petersen en su serie *Café Lehmitz,* donde el escenario que envuelve la prostitución es aparentemente más amable, haciendo que dicha práctica sea percibida de forma menos violenta. Pero ya sea de un modo u otro, en ambas muestras vemos un submundo apartado y derruido, poblado por personas sometidas a una violencia más o menos directa, de las cuales tanto Margolles como Petersen hacen un homenaje fotográfico. Claramente García- Alix quiso crear este diálogo entre las dos exposiciones y desde aquí ponemos en valor este encuentro, pues efectivamente cada una de las muestras hacía crecer a la otra desde su propio lenguaje.

La serie *Café Lehmitz* está formada por un conjunto de más de trescientas fotografías en blanco y negro y hojas de contacto que retratan un lugar donde las personas que lo habitan pertenecen a la esfera de lo invisible y lo oculto dentro de cualquier sociedad. Personas que debido a distintas circunstancias se ven apartadas de ella, quedando relegadas al rincón más oscuro y menos transitado. Si vamos a la base de toda cultura, esta siempre se ha preocupado en elaborar relatos sobre aquellos lugares donde se reúne lo que la sociedad necesita apartar por distintas razones; ya sea por ofrecer un recogimiento o por esconder lo que no se quiere ver.

Salvando las particularidades del contexto, cada cultura ofrece diferentes historias sobre el inframundo, un espacio muy diferenciado del mundo en el que nos encontramos y cuyos símbolos coinciden en muchos casos entre unas sociedades y otras. En la mitología griega clásica —lugar literario donde se centra el presente estudio—, el inframundo se sitúa en el oeste más lejano, allí donde muere el sol todos los días y emerge la noche. En la *Odisea*, Homero lo localiza en el país de los cimerios "En los confines del Océano, de profunda corriente, entre nieblas y nubes, sin que jamás el sol resplandeciente los ilumine con sus rayos" (HOMERO, 1987: 171). Este lugar recibe el nombre de Hades, que significa oculto, invisible, siendo también Hades el dios que lo gobierna junto a su esposa Perséfone.

Este estudio trata pues, de mirar la serie *Café Lehmitz* desde una perspectiva donde el relato mitológico del inframundo está presente. Si la mitología apunta a las raíces más profundas de la arqueología humana, *Café Lehmitz* en tanto que

expresión cultural, se puede entender como un trabajo donde la dimensión arquetípica de nuestra colectividad se pone en evidencia. En los siguientes párrafos se tratará de explicar las razones de este acercamiento.

2. Desarraigo y prostitución: tarjeta de entrada en Café Lehmitz

Anders Petersen nació en Solna, una población cercana a Estocolmo, en 1944. En la Universidad de la capital cursó sus estudios de fotografía, teniendo como ilustre profesor a Christer Strömholm, uno de los grandes autores de la fotografía sueca. En torno a 1967, con solo 23 años, Petersen viaja a Hamburgo huyendo por un lado de un entorno demasiado estable para él y por otro movido por la curiosidad de conocer los lugares más apartados de la ciudad holandesa. Allí conoce a una mujer con la que se marcha a vivir durante un tiempo, siendo ella quien le acompaña por primera vez al Café Lehmitz, un tugurio situado en el Barrio Rojo de Hamburgo donde Petersen encuentra el motivo para comenzar su carrera como fotógrafo, gracias al interés que despertaron en él las personas que allí se reunían cada noche.

El Café Lehmitz era un lugar de abrigo donde más de un cliente pasaba allí la noche cuando no tenía otro sitio donde dormir. El café recibía personas desarraigadas y apartadas del sistema, solitarias y en algunos casos delincuentes que necesitaban un antro donde su presencia fuera aceptada sin más preguntas. Como cuenta Petersen en el catálogo editado en español, "era un lugar único, un sitio de encuentro para débiles que se ofrecían mutuamente simpatía y comprensión, pero que al mismo tiempo era el final del trayecto". (PETERSEN, 2017: 11). Gente que había perdido la esperanza de un destino mejor o solo esperaba que ocurriera algún milagro que los sacase de allí. Bajo este marco encontramos la crudeza del fracaso y el abandono, personas marginadas y a la deriva que pasaban sus largas noches en acompañamiento mutuo.

Dadas las condiciones del Café Lehmitz, podríamos pensar que se trataba de un lugar donde en cierto modo se vivía una fuerte tensión como consecuencia de la situación tan precaria de sus clientes. Sin embargo, en las fotografías y hojas de contacto que García Alix expuso en *CentroCentro*, esa dureza o violencia no se percibe de forma explícita, al menos no es así en la mayoría de las imágenes. Sin embargo, aunque no se ven situaciones de intensa pelea, sí queda retratada una forma de agresión triste y desoladora, que es la de la prostitución unida a la pobre-



2. *Sigrid Café Lehmitz*. Anders Petersen, Bukowskis, 1970

za y el alcohol. En los retratos de las prostitutas que Petersen realiza a lo largo de casi tres años se presenta esa violencia aceptada que sufren algunas mujeres, una violencia que a menudo ni siquiera se considera como tal y según como se muestra pasa incluso desapercibida.

En las fotos de Petersen, es necesario pensar dos veces en lo que se está mirando para entender cuál es verdaderamente la situación de estas mujeres. Si bien todos los clientes del Café Lehmitz son personas que sufren una situación de pobreza, drogadicción y en algunos casos de indigencia, en el caso de las mujeres se une además, la necesidad de ejercer la prostitución. Petersen era un hombre muy joven cuando irrumpió en el café y quizás no tenía una conciencia plena de la realidad que allí se vivía, sin embargo, sus fotografías no esconden la amargura de unas personas que incluso en la sonrisa muestran la desesperación de sus vidas, tal como vemos en la siguiente imagen.

La prostitución que se muestra en la serie presenta una aceptación aparente por parte de todos: prostitutas, clientes, fotógrafo, barman… Sin embargo, claro está que no es igual la aceptación de la prostituta, que no tiene otra alternativa, que la del cliente, que se aprovecha de ello. El fotógrafo, implicado en esta realidad como si fuera uno más, es el único que tiene la posibilidad de ofrecer una mirada crítica. Aunque Petersen era un chico demasiado joven para comprender en su verdadera magnitud la violencia soterrada que allí se ejercía, en las imágenes podemos encontrar, como se ha comentado, una mirada atenta y cuestionadora ante el hecho de la prostitución. Quizás no ofrece una mirada explícitamente crítica, pero sí se percibe una atención clara hacia estas mujeres.

La violencia contra las mujeres es una práctica que podemos encontrar en cualquier rincón del mundo y en cualquier época. Tanto es así que la propia mitología la recoge como una condición más del ser humano. Si buscamos en los relatos y fábulas, encontramos tristemente muchos ejemplos de violencia sexual hacia la mujer. Ninfas, diosas y mortales, ninguna se libra de la agresión

masculina. Uno de los ejemplos más conocidos que encontramos es el "Himno Homérico a Deméter'', un texto fundacional de la mitología clásica. El autor de estos poemas describe el rapto que sufre la hija de la diosa Deméter, Perséfone, por parte del dios Hades, el cual le obliga a permanecer a su lado en el inframundo, haciendo de ella, a su pesar, la diosa de este oscuro lugar. (GORDON WASSON, 2013: 56).

En estos terrenos del inframundo clásico se encuentran también "los tristes campos de asfódelos", ese atribulado y lóbrego lugar "donde las almas de los héroes vagan sin propósito entre las multitudes de muertos menos distinguidos que se agitan como murciélagos" (GRAVES, 1985: 146). Hades "el poderoso" y la veneranda Persefonea, nombrados así por Odiseo (HOMERO, 1987: 172), son los guardianes de estas almas que sufren por conocer lo que les depara el destino, y no permiten que —casi— ninguna de ellas vuelva de nuevo a la vida[2].

En la presentación del catálogo en español de *Café Lehmitz*, se describe a las personas que por allí pasaban como "Náufragos, marginados, consumidos, quemados, basura" (PETERSEN, 2017: 11), un grupo de almas en pena que puebla un campo de asfódelos en la tierra y que tanto hipnotizó al joven Petersen. El inframundo está en la tierra y los mitos solo describen lo que aquí se vive desde el principio de los tiempos. Marginalidad y prostitución forzosa son sinónimos y ambas situaciones siempre se han alojado en los rincones más ocultos y retirados de la sociedad.

3. Conclusiones al estudio. El Hades en la tierra

Como conclusión al texto queremos señalar el largo poema *Perséfone,* escrito por el mexicano Homero Aridjis y publicado en 1967, año en el que Petersen también comienza su serie fotográfica. Aridjis describe en una poesía en prosa muy metafórica, el paso de un muchacho por un prostíbulo y las gentes que en él habitan. Apoyado entre otras referencias, en el "Himno Homérico a Deméter" y la descripción del inframundo de La Odisea, el poeta mexicano acerca el mundo de la prostitución al relato mitológico del Hades griego, colocando a Perséfone como una de las prostitutas del lugar y a Hades como el dueño del local, un individuo "casi

2 Existen varios ejemplos en la mitología clásica de héroes que han descendido al Hades y luego han retornado a la vida, como el propio Odiseo, Teseo o Heracles.

oculto para los clientes y para aquellos que no esperan de él ningún consentimiento" (VIDAURRE, 2001: 157).

Si bien Aridjis tomó el himno homérico y la vida misma como referencias, en el caso de Petersen no consta que de una manera explícita atribuya a la serie *Café Lehmitz* la dimensión mítica que el poeta le da al prostíbulo descrito en su largo poema. Sin embargo, si aceptamos que existe un inconsciente colectivo, este permite una aproximación entre el sentido que encontramos en el Café Lehmitz y el Hades griego o el propio infierno cristiano, dado que son los espacios mitológicos de referencia donde se vive de manera radical lo oculto. Los lugares apartados y al margen de las reglas de una sociedad son una constante en cualquier rincón del mundo y la noción del Hades o del Infierno no hacen más que constatar a través de sus relatos algo que siempre ha existido. Se comprende por lo tanto que la perspectiva mítica del trabajo de Petersen responde al dictado de una arqueología que nos sustenta como sociedad y que se nutre de las narraciones que ponen negro sobre blanco las pulsiones del individuo y del conjunto.

Aunque el fotógrafo no crea protagonistas en su serie, dedica una atención especial a las prostitutas del café, mujeres caídas a los ojos de todos y que son juzgadas con mayor severidad por parte de la sociedad. Mujeres que junto al resto de los clientes forman parte de ese submundo fuera de la vista de todos donde sus largas noches de espera son al mismo tiempo, y como decíamos anteriormente, el final del trayecto.

En el poema *Perséfone*, el escritor mexicano describe el prostíbulo como "un abismo horizontal", que es como decir un Hades en la Tierra; un infierno al que Dante en la Divina Comedia, el muchacho del poema de Aridjis o el propio Petersen, visitan con la convicción de que ellos no viven la misma suerte que esas almas en pena que les rodean, que, aunque se relacionen con ellas pueden volver a la tierra —o a la sociedad— cuando quieran, tal como lo hicieron Odiseo, Teseo o Heracles. Aun así, Anders Petersen fue obligado a marcharse por sus propios amigos del café, dado que ya llevaba demasiado tiempo entre ellos y podía ocurrir que para él no hubiera tampoco una vuelta atrás. Así que se marchó, asustado de perder la distancia que le mantenía a salvo de estos condenados, de estas almas dolientes que solo ven la sociedad con nostalgia y desarraigo, igual que le ocurría a alma de Aquiles en el Hades y que así se lo describió a Odiseo:

> Odiseo, fecundo en ardides, (...) ¿Cómo te atreves a bajar a la mansión de Hades, donde residen los muertos que están privados de sentido y son imágenes

> de los hombres que ya fallecieron? (...). No intentes consolarme de la muerte, esclarecido Odiseo, preferiría ser labrador y servir a otro, a un hombre indigente que tuviera poco caudal para mantenerse, a reinar sobre todos los muertos. (HOMERO, 1987: 185)

Bibliografía

Aridjis, H. (1985). *Perséfone*. México DF: Lecturas Mexicanas.

Balcus, A (30 de enero de 2012). "Interview with Anders Petersen" en *FK magazine.* <https://fkmagazine.lv/2012/01/30/interview-with-anders-petersen/> [Consulta: 10 de octubre de 2021].

Giráldez, B. (26 de abril de 2017). "PHotoESPAÑA da carta blanca a Alberto García-Alix" en *El cultural.* <https://elcultural.com/PHotoEspana-da-carta-blanca-a-Alberto-Garcia-Alix> [Consulta: 01 de octubre de 2021].

Gordon Wasson, R. Hofmann, A. y Ruck, C. A. (2013). *El camino a Eleusis: una solución al enigma de los misterios.* México DF: Fondo de cultura económica.

Graves, R. (1985). *Los Mitos Griegos (1).* Madrid: Alianza.

Homero (1987). *Odisea*. Madrid: Aguilar.

Pérez Díez, G. (17 de mayo de 2017). "PHotoESPAÑA alcanza 20 ediciones dando 'carta blanca' a Alberto García Alix" en *Arteinformado, espacio iberoamericano del arte.* <https://www.arteinformado.com/magazine/n/photoespana-alcanza-20-ediciones-dando-carta-blanca-a-alberto-garcia-alix-5517> [Consulta: 5 de octubre de 2021].

Petersen, A. (2017). *Café Lehmitz*. Madrid: La Fábrica.

Vidaurre Arenas, C. (2001). "Acercamiento analítico a *Perséfone* de Homero Aridjis" en *Letras: Revista de Filología y Lingüística (Universidad de Costa Rica),* núm. 33, pp. 151-159.



FOTÓGRAFOS DE CALATAYUD. JOSÉ LLANAS SENESPLEDA (1887, Castellón de la Plana – 1965, Calatayud, Zaragoza)[1]

Francisco José Guerrero Carot

Dr. Historia Contemporánea

Resumen

Llanas Senespleda, como su propio nombre de pila parecía vaticinar, José Ignacio Fidel Vicente Tadeo, fue un hombre poliédrico artísticamente: fotógrafo y pintor.

De familia posicionada, casó con Rosa Herrero Zabalo —también de linaje pudiente— con la que no tuvo hijos. En esta investigación se biografiará su vida y su actividad, solamente centrándonos en la faceta de fotógrafo en sus dos centros de "trabajo": Calatayud y Teruel. Y se contextualizará en su época con otros fotógrafos del momento, bien estudiados, para conocer la dimensión de él y de todos los artistas fotográficos en las ciudades bilbilitana y turolense.

Palabras clave: José Llanas Senespleda, Historia de la fotografía, Fotógrafos de Aragón, Fotógrafos de Calatayud, Fotógrafos de Teruel.

Abstract

Llanas Senespleda, as his first name seemed to predict, José Ignacio Fidel Vicente Tadeo, was an artistically versatile man: photographer and painter.

From a well-positioned family, he married Rosa Herrero Zabalo —also of wealthy lineage— with whom he had no children. In this research, his life and activity will be biographed, only focusing on the facet of photographer in his two "work" centers: Calatayud and Teruel. And it will be contextualized in his time with other photog-

1 Activo entre 1918 y 1936 en Calatayud; 1924 y 1932 en Teruel.

raphers of the moment, well studied, to know the dimension of him and of all the photographic artists in the cities of Bilbao and Teruel.

Keywords: José Llanas Senespleda, History of photography, Photographers from Aragon, Photographers from Calatayud, Photographers from Teruel.

1. Introducción: Calatayud, el impulso fotográfico desde el XIX al XX

Como ocurrió generalmente en la España que va entre 1850 y 1930, Calatayud no será una excepción a los cambios socioeconómicos coyunturales que se dieron en aquellos cerca de cien años, ofreciendo una oportunidad de crecimiento. Un empuje para aquella ciudad que se apoyaba asimismo en una posición geográfica envidiable tanto por su devenir histórico como por su nuevo estatus que iba a obtener; un eje entre cuatro destinos: la Meseta y el Valle del Ebro, desde el que se partía para el Cantábrico y los Mediterráneos catalán y valenciano.

Esa ubicación estuvo favorecida por canalizarse en ella una red ferroviaria principalmente (la llegada en 1863 de la línea ferroviaria Madrid-Zaragoza-Alicante y en 1901 de la línea Calatayud-Sagunto) y de carreteras que ayudaron a impulsar una actividad económica creciente (nuevas empresas e industrias —como harineras, azucareras y alcoholeras—). Consecuencia de ese progreso, se plasmó en una "explosión" demográfica, duplicando su población en cien años (de los siete mil habitantes de mitad del siglo XIX, a los quince mil alcanzados en 1930) y en una expansión urbana de nuevos barrios y construcción de edificios en sintonía con la época de modernidad. Todos estos procesos, conllevaron la modernización de sus infraestructuras urbanas (la red de alumbrado público en 1894, el teléfono en 1906, el telégrafo en 1913, y el abastecimiento de aguas y la canalización de vertidos).

También, sin casi consciencia de ello, se comenzó a fraguar y se fue consolidando un binomio estratégico en nuestra sociedad: economía y cultura. Resulta obvio comprender, al amparo de una nueva sociedad, la liberal, y de una novedosa y activa vida política, un próspero desarrollo cultural, manifestado en las numerosas cabeceras de prensa —de todo signo político—, así como multitud de revistas litera-

rias y satíricas[2]. También proliferaron las asociaciones culturales, los clubes deportivos y los establecimientos de ocio —cafés, casinos y teatros— y fueron muchos los festejos, concursos y juegos florales que dieron notoriedad a la ciudad.

Y, lógicamente, Calatayud no podía ser ajena a una nueva innovación técnica (y científica sin duda) que fijaba en distintos soportes aquello en lo que se fijaba: la fotografía.

Los inicios bilbilitanos de este nuevo soporte artístico se conocen cada día más gracias a las aportaciones de Agustín-Lacruz, Clavero Galofré y Tomás Esteban. Además de ser fotografiada la ciudad por el francés Juan Laurent hacia 1870, el primer gabinete establecido en Calatayud fue el abierto por el matrimonio formado por Bernardino Pardo (1834-1890) y Dolores Gil (1842-1876) en la plaza de San Andrés, en una documentada investigación de Agustín y Clavero (AGUSTÍN LACRUZ Y CLAVERO GALOFRÉ, 2020), con una actividad que abarcaría desde 1871 a 1876.

Muy próximo a aquella ubicación, en la calle Rua 97 (Rua Dato posteriormente) abrió gabinete años más tarde, Santiago Oñate Pérez (1843-c. 1902) pintor y profesor de dibujo, concretamente desde 1892 hasta 1890, fecha en la que se trasladó a la calle Encuentro, 4, hasta su fallecimiento a principios del siglo XX. A él le acompañó su hijo Mariano Oñate Malo (1867-1942). Junto a estos, su hermano y tío Ricardo Oñate (c. 1860-1922), se iniciaba en esta "actividad oportunista" en 1897.

Eduardo Vidal Fernández (c. 1867-1920) aprendió con él y tras su muerte, le alquiló el estudio a su viuda, Isabel Lafuente Herranz, y se asoció con Mariano Oñate Malo (1867-1942), hijo del primer matrimonio de su maestro. A lo largo de

2 En 1904 surge otro de los tres grandes diarios locales, el independiente-católico *El Regional* (1904-1933), cuya larga vida se continúa, con el vespertino *Vanguardia* (1931), y el bisemanario *Heraldo Bilbilitano* (1935). Quincenal combativo y satírico fue el órgano de la Juventud Republicana *El Rayo* (1917), y muy radicalizado el semanario *La Luz* (1919). El semanario *La Derecha,* de inequívoco título y gran altura intelectual. En torno a la República, títulos nuevos como *La Democracia* (1930), con redacción en Ateca pero impreso en Calatayud, y el diario *Hoy*. La nómina de revistas literarias, satíricas y especializadas debe abrirse con *El Chiquitín de la Casa* (1885), continuando con *El Menú* (1889), *El Lío* (1890), *El Tontico Aragonés* (1897), *Revista Industrial, Comercial y Agrícola* (1900), *Campo y Hogar* (1918), *El Lorito* (1923), *El Gato Negro* (1926), *La Voz* (1927), *Vicor* (1931), *El Ganso* (1931), *Fortaleza* (1935) *y Atalaya* (1935). Curiosas revistas publicitarias y gratuitas fueron *El Bilbilitano* (1891) *y El Valiente* (1921). *<http://www.enciclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=2836&tipo_busqueda=1&nombre=Regional+Calatayud&categoria_id=&subcategoria_id=&conImagenes=>* [Consulta: 15 de diciembre 2021].

las dos primeras décadas del nuevo siglo desde 1900, como recoge el Directorio, y las fuentes documentales, estuvo hasta 1920, convirtiéndose en el retratista de referencia en Calatayud y Teruel, para los bilbilitanos, desde los más pudientes hasta los más modestos y en el fotógrafo postalero más reputado.

En este contexto, el objetivo de este trabajo consiste en revelar al artista José Llanas como fotógrafo. José Llanas fue discípulo, como apuntan Agustín y Clavero, junto a Mariano Rubio Vergara, de Eduardo Vidal,

Su figura ha sido poco estudiada y apenas se conoce su actividad, no así en cuanto a su actividad artística que fue abordada por Ibarra (IBARRA CASTELLANO, 2015: 727-740). Solamente señalando sus años de actividad tanto en Calatayud como en Teruel, por Rodríguez Molina y Sanchís Alfonso en su *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)* (2013: 198) y alguna mención esporádica en los trabajos Agustín-Lacruz et alii, recogido como fotógrafo.

Presentamos en esta comunicación, su biografía y su actividad "profesional" como fotógrafo, desde finales de la primera década y hasta la tercera década del siglo XX, en la que coincidirá en el tiempo con otros profesionales que se instalaron en Calatayud, y de los que aportamos algunos nuevos datos complementarios, siendo imposible el análisis de su obra pues, aunque pueda parecer incompresible tras veinte años, no existe.

2. Métodos y fuentes

El estudio de sus biografía y de sus trayectoria profesional se ha ido componiendo mediante la revisión sistemática de las fuentes de información biblio-gráficas disponibles, desde el *Directorio de Fotógrafos en España (1851-1936)* y los importante trabajos de la investigadora principal Agustín-Lacruz y otros, sobre este arte y sus artífices en Aragón, concretamente en Aragón (profundizando concretamente en las mujeres dedicadas a ello), como mediante el análisis de nuevas fuentes archivísticas y hemerográficas disponibles.

Los servicios de información consultados han sido el Centro de Estudios Bilbilitanos, el Archivo Municipal de Calatayud, el Archivo de la Parroquia de Santa María de Castellón, y se han revisado los catálogos en línea de la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Digital Hispánica, la Biblioteca Virtual de Aragón, Europeana, la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, Asociación Cultural de Genealogía e Historia de Aragón y la Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional.

3. José Llanas Senespleda

3.1 Sus inicios biográficos

Su propio nombre de pila ya parecía vaticinar un hombre poliédrico artísticamente. José Ignacio Fidel Vicente Tadeo. Bautizado a orillas del Mediterráneo, concretamente en Castellón, por una casualidad familiar.

Sobre su nacimiento y sobre sus raíces familiares, Isabel Ibarra Castellano, a quien podemos otorgarle el mérito de ser la primera en biografiarlo les atribuye una solera entre la de ser "propietarios importantes" a la rama bilbilitana, a pertenecer a una familia de la "pequeña nobleza" del interior de Cataluña, concretamente de Berga (IBARRA CASTELLANO, 2015: 727-728).

En nuestra investigación hay algunas discrepancias, con las informaciones hasta el momento recogidas. La primera de ellas el día de su nacimiento. Mientras que Ibarra apunta el 28 de abril (según el Registro Civil de Castellón[3]), el acta de su bautismo nos indica que su alumbramiento fue el 24.

> En la Iglesia parroquial de Castellón de la plana, Obispado de Tortosa, día veinte y cinco de Abril de mil ochocientos ochenta y siete. Yo Don Juan Bautista Roca, Presbítero Coadjutor de ella, bauticé solemnemente a un niño llamado José Ignacio Fidel Vicente Tadeo, que nación ayer a la una y media de la madrugada en la calle de Cardona Vives, n.º 8, hijo legítimo de Don Juan Llanas, Ingeniero de caminos, y de Doña Matilde Senespleda; abuelos paternos, Don Pedro y Doña Gregoria Cortés; maternos Don Domingo y Doña Pilar Cabrera; naturales, el padre y abuelos paternos de Calatayud en la provincia de Zaragoza; la madre, de Badajoz; el abuelo materno de Berga, en la provincia de Barcelona; y la abuela materna de Fraga en la provincia de Huesca. Fueron padrinos Don José Frelez y Doña Felipa Llanas, a quienes les advertí lo que se previene en el Ritual. [Rubricado] Juan Bautista Roca, Presbítero[4].

3 Registro Civil de Castellón. *Libro de Nacimientos*, tomo 42, p. 290. (IBARRA CASTELLANO, 2015: 727).

4 Archivo Parroquial de Santa María de Castellón. *Bautismos*, Tomo LI (1886-1888), folio 239.

Leído este registro bautismal, si se confirma la rama paternal de Calatayud[5], pero es más incierta la de Cataluña, ya que su madre era extremeña y sus abuelos maternos, el varón de Berga (Barcelona) y la mujer de Fraga (Huesca). Y a toda esta torre de Babel de poblaciones, se añade la del mismo José Llanas, quien vio la luz en Castellón. Esto queda bien explicado por Ibarra ya que su padre era Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos lo que le obligaba a cambiar de domicilio frecuentemente[6]. En la capital de la Plana, en 1882, también nació su hermano Florencio[7].

5 Juan Llanas Cortes. El 1 de diciembre de 1865 fue nombrado por el Ministerio de Fomento ingeniero segundo del cuerpo de caminos, canales y puertos. En 1867 era ingeniero de segunda clase en Teruel. En 1868 fue promovido a primera clase. En 1878 fue trasladado de la provincia de Teruel a la de Zaragoza. En 1884 estaba destinado en Castellón como ingeniero jefe de segunda clase, siendo reclamando para realizar la liquidación de obras de la carretera de Puerto Lumbreras en Almería. En agosto de 1884 obtuvo licencia para restablecer su salud; era ingeniero jefe de la provincia de Castellón. En los años 1887, 1888, y 1890 seguía en Castellón según la Guía Oficial de España de esos años. En agosto de 1890 es destinado a la jefatura, de segunda clase de Alicante. En 1891 aparece en la Guía Oficial que está destinado en Zaragoza. En 1894 vivía en la calle Alfonso I, n.º 50. En agosto de 1896 era ascendido a ingeniero jefe de primera clase del cuerpo de ingenieros caminos, canales y puertos. Y era jefe de la división hidrológica del Ebro. En 1897 preparaba el proyecto del pantano de la Peña como ingeniero de la división hidrológica del Ebro. En 1898 es trasladado a la jefatura de Obras Públicas de Zaragoza. En 1900 seguí residiendo en la calle Alfonso I, 50 de Zaragoza. En 1900 era miembro del Consejo de Administración de la Sociedad y ferrocarril de Utrillas, como vocal. En 1903 es nombrado Inspector General de segunda clase de Ingenieros de Caminos, canales y puertos; seguía en 1905. En ese mismo año asciende a inspector de primera clase. En 1907 seguía, pero es nombrado presidente de la sección de carreteras del Consejo de Obras Públicas Juan Llanas tuvo otro hermano, Melchor Llanas Cortes, militar de carrera. Nació en Calatayud el 6 de enero de 1841 e ingresó en la carrera militar el 18 de junio de 1857. En 1882 contaba con la graduación de comandante de Infantería ascendiendo en 1884 al puesto de Teniente Coronel. En 1894 estaba destinado a la Zona Madrid 57. También tenían otro hermano, de nombre Marcos, nacido en Calatayud en 1846.

6 Con esa actividad profesional se encuentra localizado en los años 1894 y 1900 en Zaragoza, concretamente en la calle Alfonso I, 50. ¿Residía entonces en la capital aragonesa o solo contaba con despacho? Véase *Anuario de la industria, de la magistratura y de la administración* (1894). Madrid, p. 2318; y, con el mismo título, pero para el año 1900, p. 601.

7 En 1914 formaba parte de la primera junta del Círculo Conservador de Calatayud, con el cargo de bibliotecario (IBARRA CASTELLANO, 2015: 727). En 1934 vivía en Madrid, en la calle Alarcón n.º 10. Véase *Guía Industrial y artística del centro*, p. 338). Según Ibarra, nuestro artista tuvo, además de este, cuatro hermanas más: Matilde, Mercedes, Pilar y Dolores (IBARRA CASTELLANO, 2015: pp. 727-728).

Según su biógrafa estudió en la Academia de San Fernando de Madrid, al menos, en el curso 1906-1907 (IBARRA CASTELLANO, 2015: 728). Y esos estudios serán, durante muchos años, su vocación.

La Correspondencia de España recogía informaciones de sus primeros años artísticos. En 1909, en la sección *Aragón*, en *Varias Noticias*, se da un breve "Los pintores locales Rafael Aguado y José Llanas inaugurarán muy pronto una Exposición de cuadros" [8].

En la exposición nacional de 1910 participó José Llanas, al que se citaba equivocadamente como natural de Madrid. Se presentó a la exposición, según la información recogida, e indicando que era discípulo de Alejandro Ferrant[9] y de Eduardo Chicharro[10], con quien entabló una relación de admiración en sus años de formación académica en Madrid, con cuatro obras (con número de catálogo): 364.- *Los santeros*. - 1,81 x 1,91; 365.- *La taberna*. - 1,15 x 1,00; 366.- *El Ángelus*. - 0,80 x 0,95; y 367.- *Melancolía*. - 0,50 x 0,42[11]. La revista *Blanco y Negro* informaba, el 4 de diciembre de aquel año, que, con motivo de su participación en aquella exposición de Bellas Artes, fue agraciado con una bolsa de viaje[12]. Pocos días después, el 16 de enero de 1911, el *Heraldo de Madrid*, describe en un artículo titulado *Arte y Artistas* una fotografía insertada en el periódico (Fig. 1), donde se nombra a Llanas, por un premio concedido por su participación en exposición del año anterior:

> Sonrientes y satisfechos aparecen en nuestra fotografía colocados para la relación de nombres, de izquierda a derecha y de arriba abajo, los Sres. D. José Llanas, D. Jesús Murga, D. Marcos Coll, D. Enrique Vera, D. Gerardo Alvear y D. José Pérez Jiménez. Son los jóvenes pintores que el miércoles saldrán para un viaje

8 *La Correspondencia de España diario universal de noticias* (1909, diciembre 21). Año LX, n.º 18941, p. 3.

9 Ferrant y Fischermans, Alejandro (Madrid, 1843-1917). <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/ferrant-y-fischermans-alejandro/c837ef1b-ede3-46c0-8b10-ee1d250e7ba7> [Consulta: 24 de febrero 2022].

10 Chicharro y Agüera, Eduardo (Madrid, 1873-1949). <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/chicharro-y-aguera-eduardo/c388196e-c00c-4c1f-b8ee-8f1b8e06c8c> [Consulta: 24 de febrero 2022].

11 *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura de 1910.* [Madrid: s.n., 1910] (Artes Gráf. "Mateu"), p. 36. <https://bvpb.mcu.es/museos/es/consulta/registro.do?id=577692> [Consulta: 28 de enero de 2022].

12 *Blanco y negro* (1910, diciembre 4), p. 24.



ARTE Y ARTISTAS

Sonrientes y satisfechos aparecen en nuestra fotografía colocados, para la relación de nombres, de izquierda á derecha y de arriba á abajo, los Sres. D. José Llanas, D. Jesús Murga, D. Marcos Coll, D. Enrique Vera, D. Gerardo Alvear y D. José Pérez Jiménez.

Son los jóvenes pintores que el miércoles saldrán para un viaje que, como premio, se les concedió en la última Exposición de Bellas Artes.

Bonita es la ruta de San Sebastián, Biarritz, París, Basilea, Lucerna; por el San Gotardo, á Milán, Verona, Venecia, Padua, Florencia, Roma, Nápoles, Pompeya, Pisa, Génova, Monte-Carlo, Niza, Marsella, Barcelona, Zaragoza, Madrid. Ruta que seguirán con el *portefeuille garni* de modo suficiente para una expedición de estudiantes y con los entusiasmos de una juventud triunfadora y llena de artísticos ensueños.

Buena suerte les deseamos, y un poquito de formalidad, no más que un poquito, y que sea provechoso el viaje para los futuros grandes artistas que ya han comenzado á saborear jornadas de victoria.

(Fotografía de Enrique.)

1. *El Heraldo de Madrid* (1911, enero 16). José Llanas, con 24 años, arriba a la izquierda

que, como premio, se les concedió en la última exposición de Bellas Artes. Bonita es la ruta de San Sebastián, Biarritz, París, Basilen, Lucerna; por el San Gotardo a Milán, Verona, Venecia, Padua, Florencia, Roma, Nápoles, Pompeya, Pisa, Génova, Monte-Carlo, Niza, Marsella, Barcelona, Zaragoza, Madrid. Ruta que seguirán con el *portafouille garni* de modo suficiente para una expedición de estudiantes y con los entusiasmos de una juventud triunfadora y llena de artísticos ensueños. Buena suerte le deseamos y un poquito de formalidad, no más que un poquito, y que se provechoso el viaje para los futuros grandes artistas que ya han comenzado a saborear jornadas de victoria[13].

Un año más tarde, en 1912, en la sección *Informaciones de Madrid*, que incluía otro apartado denominado *De Arte*, se redactaba una crónica sobre la *Exposición Anglolatina* que recogía su participación en ella: "Con destino a esta Exposición, de cuyos detalles previos me ocupé detenidamente, ha enviado el ministerio de Instrucción Pública a Londres las siguientes obras de artistas españoles que acuden a aquel certamen: … D. José Llanas, *El sermón* y *El atardecer*…"[14].

Con 33 años se casó con Rosa María del Carmen Herrero Zabalo —el 22 de abril de 1920— con la que no tuvo hijos. Y este fue el motivo, según Ibarra, para que —aunque poseía

13 *El Heraldo de Madrid* (1911, enero 1), n.º 7353, p. 1.

14 *La Correspondencia de España.* (1912, mayo 8) n.º 19.810, p. 4. *Revista general de enseñanza y bellas artes* (1912, mayo 15), p. 11.

un alto nivel social[15]—, se dedicase íntegramente intensamente a su mujer y a la familia de esta y a su sobrina directa, relegando la pintura, a la que regresará —según la misma biógrafa y según las informaciones recogidas, que no son del interés de este trabajo— a finales de los años 40 haciéndola el "…centro de su actividad profesional y su vida" (IBARRA CASTELLANO, 2015: 730)[16]. Ibarra pasa de soslayo su trabajo como fotógrafo, pero lo que describe sobre la labor de Llanas en esta materia es importante. Cuenta que, en su residencia familiar, en la plaza de Santa María, número 4, tenía su gabinete fotográfico: "En el entresuelo de aquella casa, en una gran habitación con un enorme ventanal que daba a la plaza de la Colegiata, montó su taller de fotografía, actividad a la que se dedicó profesionalmente durante un tiempo casi con exclusividad" (IBARRA CASTELLANO, 2015: 729).

3.2 Coetáneos fotográficos a Llanas

Las primeras pesquisas sobre Llanas, en su actividad fotográfica, lo situaban temporalmente entre la mitad de las décadas de los años 20 y la de los 30, y de forma muy discontinua según los anuarios vaciados (RODRÍGUEZ Y SANCHÍS,

15 "Yudtalaka Con este nombre originalísimo, que es Calatayud, invertido, se ha inaugurado el pasado lunes un lujoso y confortable establecimiento de recreo, en el Paseo del Marqués de Linares, en los bajos de la casa que allí posee doña Rosa Zabalo, y del cual están al frente los señores Llanas y Barberán. La inauguración fue un gran acontecimiento, resultando pequeños los amplios locales para contener el numerosísimo público que acudió a dicha apertura. El decorado y confección exprofeso de los muebles es de estilo cubista, no muy recatado, por lo que adquiere una tonalidad y un calando muy fino y caprichoso. Ha sido dotado el establecimiento de una soberbia cafetera exprés y accesorios modernos que le colocan a inmejorable altura en los de su clase. Agradecemos muy de veras la invitación que se nos hizo para su inauguración, y deseamos que el público responda como hasta la fecha, celebrando que se haya dotado a Calatayud de un nuevo establecimiento moderno y confortable. Reciban nuestro parabién los señores Llanas y Barberán". Véase, Navarro, E. y Navarro, R. *El Regional. Defensor de los intereses locales y regionales* (1904-1933). Zaragoza: Asociación de Periodistas de Aragón, 2011. P. 119 (1929, junio 13). <http://www.aparagon.org/wp-content/uploads/2011/06/El-REGIONAL.pdf> [Consulta: 18 de octubre de 2021].

16 "El maestro Llanas es un pintor admirado que ha influenciado a muchos otros. Su obra se fundamenta en la importancia que otorga a los efectos luminosos, no solo a los valores claroscuros sino especialmente al cromatismo de los matices". <https://www.heraldo.es/noticias/ocio-cultura/2017/12/04/el-museo-calatayud-recibe-donacion-dos-obras-artistas-bilbilitanos-1211937-1361024.html#:~:text=La%20segunda%20donaci%C3%B3n%20que%20se,el%20valle%20del%20r%C3%ADo%20Jiloca>[Consulta: 10 de octubre de 2021].

2013: 198), sin embargo, en la medida que profundizamos en la investigación, su actividad se iba ampliando en años.

Por lógica, una ciudad como Calatayud, con el esplendor socioeconómico de la época no contaba solamente con él como fotógrafo. Antes, en la primera década del siglo XX, la ciudad participaba de la presencia de un núcleo de fotógrafos, eminentemente nuclearizados por sus lazos familiares. Así, los hermanos Oñate Pérez, Santiago[17] y Ricardo, ejercían como fotógrafos en 1901, como se registra en los libros de la contribución industrial, en la sección de *Artes y Oficios*, aunque sus comienzos se remontan a 1892 (AGUSTÍN-LACRUZ Y CLAVERO GALOFRÉ, 2020c: 589-597). El primero en la calle Encuentro, junto a su hijo Mariano[18], como apunta Agustín (aunque los anuarios lo citan a él solamente), y el segundo en la calle Marcial[19]. Estos dos, son relacionados también en el año 1902[20], en las mismas ubicaciones. Sin embargo, el documento oficial de ese mismo año recoge a Ricardo Oñate (1901-1926 activo)[21] pero no a su hermano. En el lugar en que tenía su estudio aparece "M. Fco. Asensio", anotándose entre paréntesis que este era antes "S. Oñate"[22]. La viuda de este, Isabel Lafuente Herranz, le alquiló el local de su marido, fallecido en ese año de 1902 (AGUSTÍN-LACRUZ Y CLAVERO GALOFRÉ, 2020b: 279-281). Al año siguiente, en 1903, solamente aparece administrativamente M. Francisco Asensio manteniéndose en la calle Encuentro[23]. No obstante, no está solo; anuarios y prensa nos presentan hasta tres posibles establecimientos más: Ricardo Oñate, Vda. de Santiago

17 Anuarios 1901 y 1902 (RODRÍGUEZ MOLINA Y SANCHÍS ALFONSO, 2013: 198).

18 Anuarios 1901, 1902, 1904, 1905, 1906, 1908, 1909, 1910, 1911 (RODRÍGUEZ MOLINA Y SANCHÍS ALFONSO, 2013: 198).

19 AMC. *Contribución Industrial*. Borrador Sign. 2704-2 (1901). En los años 1899 y 1901 no aparecen recogidos.

20 AMC. *Contribución Industrial*. Borrador Sign. 2704-3 (1902).

21 Anuarios 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1908, 1909, 1910, 1911, 1914, 1921, 1922, 1926 (RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHÍS ALFONSO, 2013: 198).

22 AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-4 (1902).

23 AMC. *Contribución Industrial*. Borrador. Sign. 2704-5 (1903); Oficial Sign. 2704-6 (1903).

Oñate, y la sociedad de Eduardo Vidal[24] y Mariano Oñate[25] (para clarificar toda esta información de fuentes diferentes, véase —de ahora en adelante— la Tabla 1).

Entre los años 1904[26] a 1906[27] no hay ningún fotógrafo reseñado en la documentación administrativa, aunque si en el *Directorio* de Rodríguez y Sanchís, constando Eduardo Vidal (E. Vidal) asociado con Mariano Oñate Malo, hijo de Santiago Oñate, y aunque este binomio permanece sin disolución en los años 1907 a 1909, con anterioridad a esos mismos años la prensa (AGUSTÍN-LACRUZ Y CLAVERO GALOFRÉ, 2020: 218) y la documentación administrativa registra de forma individual en 1907 la actividad fotográfica de Eduardo Vidal Fernández en la calle Encuentro[28], y a Sisto (sic) Cabrejas Sancho[29], en la calle San Torcuato, quien no aparece en el mencionado *Directorio*, siendo los artífices de las imágenes de la época, extendiéndose ambos hasta 1909[30].

Lo que, si nos crea desconcierto en esta primera década del siglo XX, es que la calle Encuentro se convierte, permítanos la expresión, "un camarote de los Hermanos Marx", porque todos los artistas están ubicados en esa vía, en su número 4.

En 1910 Eduardo Vidal queda anotado en dos secciones; como profesión indica "Academia de dibujo" que se ubica en la calle Encuentro[31]. En esta misma dirección

24 Anuarios 1901, 1902, 1904, 1905, 1906, 1908, 1909, 1910, 1911, 1914 (RODRÍGUEZ MOLINA Y SANCHÍS ALFONSO, 2013: 198).

25 Anuarios Vidal y Oñate, 1903, 1904, 1905 (RODRÍGUEZ MOLINA Y SANCHÍS ALFONSO, 2013: 198).

26 AMC. *Contribución Industrial*. Borrador Sign. 2704-8 (1904), si está Asensio pera lleva, al margen izquierdo, una anotación de una "fº" ¿faltó? No lo está en el año oficial.

27 AMC. *Contribución Industrial.* Sign. 2704-9 (1905), docs. Oficial y Borrador; Sign. 2704-10 (1906), docs. Oficial y Borrador.

28 AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-11 (1907). En el borrador, con la misma signatura, aparecen incluidos, pero entre líneas.

29 Solo hemos localizado, tras un rastreo exhaustivo, la siguiente noticia sobre, posiblemente, su persona. En "Notas de Sociedad", el periódico *La Voz de Aragón* felicita el natalicio de un niño de Paquita Ginés, esposa de Sixto Cabrejas "nuestro querido amigo". *La Voz de Aragón: diario gráfico independiente*: Año V, n.º 1344 (1929, septiembre 15), p. 2.

30 AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-12 (1908); Sign. 2704-13 (1909).

31 AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-14 (1910), Registros 245 y 278.

aparece también como profesional de la fotografía. Pero hay una novedad, se registra la mencionada viuda de Oñate como fotógrafa, ocupando el antiguo estudio de su marido, en la calle Encuentro[32]. Agustín y Clavero, la localizan desde 1908 en la calle Encuentro n.º 4 y con una vigencia hasta 1920 (AGUSTÍN-LACRUZ Y CLAVERO GALOFRÉ, 2020b: 281), lo que supondrá que en buena parte de aquellos años rivalizará con los estudios de Eduardo Vidal (concretamente entre 1909 a 1920, con su hijastro Mariano Oñate (1909-1911), su cuñado Ricardo Oñate (1909-1920), y con José Llanas (1918-1920).

Administrativamente Isabel Lafuente —viuda de Oñate— y Eduardo Vidal, junto con Mariano Oñate Malo, vuelven a aparecer en 1911 con las mismas actividades, pero hay algunos cambios, al menos de toponimia. En 1911 Eduardo ha pasado a situarse en la calle Marcial[33], su domicilio particular; y la viuda de Oñate continuando en la calle Encuentro (actualmente Joaquín Dicenta)[34]. En 1912 Eduardo Vidal ya no contribuye por la academia y si como fotógrafo[35], manteniéndose hasta el año 1916[36], junto con el establecimiento de Ricardo Oñate, desapareciendo la presencia de la Viuda de Oñate en 1912.

En 1917 hay un cambio temporal de ubicación del estudio de Vidal; se sitúa en la Calle Dato[37], retornando nuevamente a la Calle Marcial al año siguiente[38]. El lugar dejado por él, en la calle Dato, lo ocupa el otro fotógrafo Ricardo Oñate Pérez[39]. Ambos se mantendrán un año más, el de 1918, en sus respectivos domicilios pro-

32 AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-14 (1910). Registro 279. Anuarios 1910 y 1911 (RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHÍS ALFONSO, 2013: 198).

33 AMC. *Contribución Industrial*.. Sign. 2704-15 (1911). Registros 262 y 293.

34 AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-15 (1911). Registro 294.

35 AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-16 (1912). Registro 276.

36 AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-17 (1913), Registro 272; Sign. 2704-18 (1914), Registro 277; Sign. 2704-19 (1915), Registro 282; Sign. 2704-20 (1916), Nº orden 310.

37 AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-20 (1917), Nº orden 296.

38 AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-23 (1918), Nº orden 278.

39 AMC. *Contribución Industrial*.. Sign. 2704-23 (1918), Nº orden 279.

fesionales40. La prensa nos "anuncia" un nuevo establecimiento, el de José Llanas, quién se mantendrá activo hasta 1936, y al que —como es el objetivo de esta comunicación— le dedicamos especial atención más adelante.

En la documentación municipal de 1919 solamente consta Eduardo Vidal en su calle de siempre, la de Marcial[41], lo que le permitirá permanecer como único reportero hasta 1923. Sin embargó, según AGUSTÍN y CLAVERO, Vidal falleció el 24 de septiembre de 1920, y que su nombre permaneciera posteriormente se debe al pago de la contribución que su viuda —Juana Gurgui Cortada— realizaba con el nombre y la actividad de su marido ya fallecido (AGUSTÍN- LACRUZ Y CLAVERO GALOFRE, 2020b: 282-283), entre aquel año del deceso y que llegó hasta 1925/26[42], lo que conlleva una pervivencia con el nombre del estudio, que no era real (Agustín Lacruz, 2022b: 216 y 232). Es más Agustín y Clavero afirman que entre 1920 y 1935 firmaba sus trabajos y publicitaba su actividad como "Viuda de E. Vidal" (AGUSTÍN-LACRUZ Y CLAVERO GALOFRE, 2020b: 282)[43], algo que no es totalmente cierto porque ya en 1923 se publicita como "ANTIGUO ESTUDIO VIDAL". Gran Galería Fotográfica. Marcial 22 (esquina la RUA). Ampliaciones hechas con todo esmero, y cuantos trabajos conciernen al arte fotográfico. Economía en todos los tamaños y buena clase"[44]. Igual ocurre en 1927, donde se incluye —en el anuncio de ese día— la promoción de un "cupón regalo"[45]. Como "E. Vidal" aparece en los anuarios

40 AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-24 (1919), Nº orden 276 y 277. Este último registro corresponde a Ricardo Oñate que aparece tachado a lápiz, lo que aventura su desaparición al año siguiente, como así fue.

41 AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-25 (1920-21), Nº orden 280; AMC. Contribución Industrial. Sign. 2704-26 (1921-22), Nº orden 286; AMC. Contribución Industrial. Sign. 2704-27 (1922-23), Nº orden 275.

42 AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-31 (1925-26), Nº orden 425.

43 Anuarios Vda. de Eduardo Vidal, 1921, 1922 y 1926 (RODRÍGUEZ MOLINA Y SANCHÍS ALFONSO, 2013: 198).

44 *El Regional* (1923, marzo 21). Año XX, n.º 5865. También Unos meses antes, como "Viuda VIDAL" y "GRAN Galería Fotográfica", solicitaba en el anuncio insertado la necesidad de aprendices. Véase, *El Regional* (1923, enero 4). Año XX, n.º 5826.

45 *La Voz, periódico quincenal independiente* (Calatayud, 1927, febrero 27), Año I, n.º 1. "Cupón regalo de la Fotografía Eduardo Vidal. Marcial, 2. Calatayud. Nota.- Presentando este cupón, rebajamos una peseta en el precio de las fotografías que V. encargue".



2. *El Regional* (1922, marzo 3), Año XIX, n.º 5017. Anuncio José Llanas y de la Viuda E. Vidal

y guías de los años 1931, 1933 y 1935[46]. Esta dualidad de pervivencia de nombres, aunque esté clara por el óbito de Eduardo Vidal, permite sospechar la necesidad, por parte de la viuda, de recurrir al buen nombre profesional de su marido para reafirmar la calidad del gabinete, así como de atraerlos con presentes del cupón (Fig. 2).

En aquel año de 1923 se da de alta Mariano Rubio Vergara en P. Costa, n.º 2 y 3[47], discípulo que fue de E. Vidal "porque él fue mi maestro, mi segundo padre" (AGUSTÍN- LACRUZ Y CLAVERO GALOFRÉ, 2020: 215). De Mariano Rubio, dice Ibarra, que era gran amigo de José Llanas, manteniendo con él "frecuentes discrepancias técnicas" (IBARRA CASTELLANO, 2015: 729). Sin embargo, la apertura de su negocio fue antes pues en el último trimestre de 1922 anuncia su "Galería Fotográfica de Mariano Rubio. Plaza de Costa 2 y 3. Calatayud. Últimos adelantos en máquinas y accesorios. Ampliaciones y trabajos fotográficos en general, a precios económicos. Puntualidad en los encargos"[48]. Al iniciarse el año 1923 incidirá más en qué tipo de trabajos realiza para tratar de diferenciarse de la competencia del momento: "Artística Fotografía. M. Rubio. Ampliaciones en todos los tamaños. Trabajos en Bromuro, Celoidinas, Platinos, Tintas grasas, Carbones y gomas – Reproducciones, Interiores, Fotografía aplicada a la industria: Instantánea. Costa 2 y 3 (antes San Antón). Fotografía para aficionados"[49], e incluye un reclamo más, por las fechas navideñas: "Un aparato fotográfico es el ideal regalo de Reyes. Los hay desde 20 pesetas". En octubre de 1923 cambia nuevamente su anuncio, ya no indica que *Artística Fotográfica* y ya no se centra tanto en los trabajos sino en el producto final y sus precios: "M. Rubio. Estudio fotográfico. Costa

46 Anuarios 1931, 1933, 1935 (RODRÍGUEZ MOLINA Y SANCHIS ALFONSO, 2013: 198).

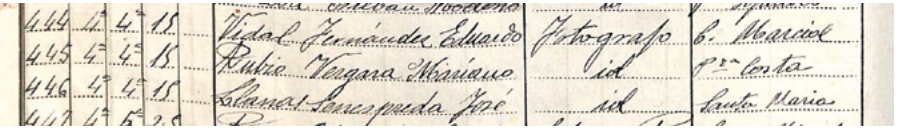
47 AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-28 (1923-24), Nº orden 303. Los anuarios lo recogen en 1929, 1931, 1933, 1934, 1935, 1936 (RODRÍGUEZ MOLINA Y SANCHIS ALFONSO, 2013: 198).

48 *El Regional. Diario Independiente. Defensor de los intereses locales y regionales.* Año XIX, n.º 5228 (Calatayud, 1922, octubre 16).

49 *El Regional…* (Calatayud, 1923, enero 4), Año XX, n.º 5286. Sin la coletilla para la Epifanía, se anuncia de forma idéntica; (Calatayud, 1923, marzo 21), Año XX, n.º 5865; (Calatayud, 1923, junio 5) n.º ¿?; (Calatayud, 1923, julio 4) n.º 5949; y durante el año 1924, entre enero y octubre: n.º 6057, 6092, 6104, 6126.



3. *El Regional* (1923, julio 23), Año XX, n.º 5949. Anuncios de Mariano Rubio, José Llanas y Vidal



4. AMC. *Libro de Contribución Industrial (1924-1925).* Detalle de los fotógrafos

2 y 3. Fotografía general. Ampliaciones a plazos y al contado, con marco y todo completo, o sin él, a precios excesivamente baratos y servicios dentro de los ocho días de su encargo, poseyendo para ello, aparatos inmejorables. Véanse Muestras" [50] (Figs. 3 y 4).

El año 1929 se une a los anteriores otro artista Emilio Gracia Montón[51], cuya situación de su gabinete ya es un referente en aquella ocupación, la calle Marcial[52]. Esta terna de profesionales permanecerá inalterable durante el periodo 1930 a 1936[53].

En 1937 José Llanas ya no aparece. Rubio si está, pero su estudio cambia de calle, se traslada

50 *El Regional…* (Calatayud, 1923, octubre 2), Año XX, n.º 5922.

51 Anuarios 1929, 1931, 1932, 1933, 1934, 1936 (Rodríguez Molina y Sanchis Alfonso, 2013: 198).

52 AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-34 (1929), n.º orden 572 (Rubio), 573 (Llanas), y 574 (Gracia).

53 AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-35 (1930), n.º orden 556 (Rubio), 557 (Llanas), y 558 (Gracia); AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-36 (1931), n.º orden 539 (Rubio), 540 (Llanas), y 541 (Gracia); AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-37 (1932), n.º orden 547 (Rubio), 548 (Llanas), y 549 (Gracia); AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-38 (1933), n.º orden 550 (Rubio), 551 (Llanas), y 552 (Gracia); AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-39 (1934), n.º orden 580 (Rubio), 581 (Llanas), y 582 (Gracia); AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-40 (1935), n.º orden 490 (Rubio), 500 (Llanas), y 501 (Gracia), en este año Llanas está tachado a lápiz, lo que parece intuir que no se relacionaría al año siguiente, lo que no será así; AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-42 (1936), n.º orden 489 (Rubio), 490 (Llanas), y 491 (Gracia), es en este año cuando Llanas vuelve a señalarse tachado con un lápiz rojo.

a la de Dato, 16. También continua Gracia[54]. Estos dos se mantendrán durante todos los años de la guerra civil[55] (Fig. 4).

Tabla 1. Fotógrafos de Calatayud, indicado su estudio (1901-1939)
* Anuarios + AMC = Prensa

1901	Eduardo Vidal * C/ Encuentro, 4	Santiago Oñate Pérez C/ Encuentro, 4*+ = ---------- Mariano Oñate Malo * C/ Rua, 97	Ricardo Oñate Pérez C/ Marcial, 4 *+	
1902	Eduardo Vidal * = C/ Encuentro, 4	Santiago Oñate Pérez C/ Encuentro, 4*+ = Mariano Oñate Malo * C/ Rua, 97	Ricardo Oñate Pérez C/ Marcial, 4 *	M. Francisco Asensio C/ Encuentro *+ =
1903	Vda. Santiago Oñate C/ Encuentro, 4* = E. Vidal & Mariano Oñate Malo * = C/ Encuentro, 4		Ricardo Oñate Pérez C/ Marcial, 4 *	M. Francisco Asensio C/ Encuentro *+ =
1904	E. Vidal + =, & Mariano Oñate Malo * C/ Encuentro, 4		Ricardo Oñate Pérez C/ Marcial, 4 *	
1905	E. Vidal & Mariano Oñate Malo * C/ Encuentro, 4		Ricardo Oñate Pérez C/ Marcial, 4 *	
1906		Mariano Oñate Malo C/ Encuentro, 4 *	Ricardo Oñate Pérez C/ Marcial, 4 *	
1907	E. Vidal * C/ Encuentro, 4			Sixto Cabrejas Sancho C/ San Torcuato +

54 AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-43 (1937), n.º orden 459 (Rubio) y 460 (Gracia).

55 AMC. *Contribución Industrial*.. Sign. 2704-44 (1938), n.º orden 494 (Rubio) y 495 (Gracia); AMC. Contribución Industrial. Sign. 2704-45 (1939), n.º orden 515 (Rubio), y 516 (Gracia), sobre este último detalla que su estudio tiene el número 2 de la calle.

1908	E. Vidal + = C/ Encuentro, 4 ---------- Mariano Oñate Malo * C/ Encuentro, 4	Vda. Oñate [Santiago] (Isabel J. Lafuente Herranz) = C/ Encuentro, 4	Ricardo Oñate Pérez C/ Marcial, 4 *	Sixto Cabrejas Sancho C/ San Torcuato +
1909	E. Vidal + C/ Encuentro, 4 ---------- Mariano Oñate Malo *	Vda. Oñate [Santiago] (Isabel J. Lafuente Herranz) = C/ Encuentro, 4	Ricardo Oñate Pérez C/ Marcial, 4 *	Sixto Cabrejas Sancho C/ San Torcuato +
1910	Eduardo Vidal C/ Encuentro + ---------- Mariano Oñate Malo *	Vda. Oñate [Santiago] *+ (Isabel J. Lafuente Herranz) C/ Encuentro	Ricardo Oñate Pérez C/ Marcial, 4 *	
1911	Eduardo Vidal C/ Marcial, 2 + ---------- Mariano Oñate Malo *	Vda. Oñate [Santiago] *+ (Isabel J. Lafuente Herranz) C/ Dicente (es Encuentro)	Ricardo Oñate Pérez C/ Marcial, 4 *	
1912- 1913	Eduardo Vidal + C/ Marcial, 2	Vda. Oñate [Santiago] (Isabel J. Lafuente Herranz) = C/ Dicente (es Encuentro)		
1914- 1917	Eduardo Vidal + C/ Marcial, 2 C/ Dato (1917)	Vda. Oñate [Santiago] (Isabel J. Lafuente Herranz) = C/ Dicente (es Encuentro)	Ricardo Oñate Pérez Pza. Maura, 1 C/ Dato (1917) *+	
1918	Eduardo Vidal + C/ Marcial, 2	Vda. Oñate [Santiago] (Isabel J. Lafuente Herranz) = C/ Dicente (es Encuentro)	Ricardo Oñate Pérez C/ Dato +	José Llanas Senespleda C/ Santa María, 4 =

1919	Eduardo Vidal + C/ Marcial, 2	Vda. Oñate [Santiago] (Isabel J. Lafuente Herranz) = C/ Dicente (es Encuentro)	Ricardo Oñate Pérez C/ Dato	José Llanas Senespleda C/ Santa María, 4 =
1920	Eduardo Vidal + C/ Marcial, 2 (Vda. E. Vidal. Juana Gurgui Cortada)	Vda. Oñate [Santiago] (Isabel J. Lafuente Herranz) = C/ Dicente (es Encuentro)	Ricardo Oñate Pérez C/ Dato	José Llanas Senespleda C/ Santa María, 4 =
1921	Eduardo Vidal + C/ Marcial, 2 (Vda. E. Vidal. Juana Gurgui Cortada) *		Ricardo Oñate Pérez C/ Dato *	José Llanas Senespleda C/ Santa María, 4 =
1922	Eduardo Vidal + C/ Marcial, 2 (Vda. E. Vidal. Juana Gurgui Cortada) *	Mariano Rubio Vergara = Pza. Costa, 2 y 3	Ricardo Oñate Pérez C/ Dato, 69 *	José Llanas Senespleda C/ Santa María, 4 *
1923	Eduardo Vidal + C/ Marcial, 2 (Vda. E. Vidal. Juana Gurgui Cortada)	Mariano Rubio Vergara + Pza. Costa, 2 y 3		
1924	Eduardo Vidal + C/ Marcial, 2 (Vda. E. Vidal. Juana Gurgui Cortada)	Mariano Rubio Vergara + Pza. Costa, 2 y 3		José Llanas Senespleda C/ Santa María, 4 +
1925	Eduardo Vidal + C/ Marcial, 2 (Vda. E. Vidal. Juana Gurgui Cortada)	Mariano Rubio Vergara + Pza. Costa, 2 y 3		José Llanas Senespleda C/ Santa María, 4 +
1926	Vda. E. Vidal (Juana Gurgui Cortada) * C/ Marcial, 2	Mariano Rubio Vergara + Pza. Costa, 2 y 3	Ricardo Oñate Pérez C/ Marcial, 4 *	José Llanas Senespleda C/ Santa María, 4 *+ =

1927	Vda. E. Vidal (Juana Gurgui Cortada) C/ Marcial, 2	Mariano Rubio Vergara + Pza. Costa, 2 y 3		José Llanas Senespleda C/ Santa María, 4 + =
1928	Vda. E. Vidal (Juana Gurgui Cortada) C/ Marcial, 2	Mariano Rubio Vergara + Pza. Costa, 2 y 3		José Llanas Senespleda C/ Santa María, 4 + =
1929	Vda. E. Vidal (Juana Gurgui Cortada) C/ Marcial, 2	Mariano Rubio Vergara*+ Pza. Costa, 2 y 3	Emilio Gracia Montón *+ = C/ Marcial, 2	José Llanas Senespleda C/ Santa María, 4 *+ =
1930			Emilio Gracia Montón + = C/ Marcial, 2	José Llanas Senespleda C/ Santa María, 4 + =
1931	Eduardo Vidal *	Mariano Rubio Vergara*+ Pza. Costa, 2 y 3	Emilio Gracia Montón *+ = C/ Marcial, 2	José Llanas Senespleda C/ Santa María, 4 *+ =
1932		Mariano Rubio Vergara + Pza. Costa, 2 y 3	Emilio Gracia Montón *+ = C/ Marcial, 2	José Llanas Senespleda C/ Santa María, 4 *+ =
1933	Eduardo Vidal *	Mariano Rubio Vergara*+ Pza. Costa, 2 y 3	Emilio Gracia Montón *+ = C/ Marcial, 2	José Llanas Senespleda C/ Santa María, 4 *+ =
1934		Mariano Rubio Vergara* + Pza. Costa, 2 y 3	Emilio Gracia Montón *+ = C/ Marcial, 2	José Llanas Senespleda C/ Santa María, 4 *+ =
1935	Eduardo Vidal *	Mariano Rubio Vergara + Pza. Costa, 2 y 3	Emilio Gracia Montón + = C/ Marcial, 2	José Llanas Senespleda C/ Santa María, 4 *+ =
1936		Mariano Rubio Vergara*+ Pza. Costa, 2 y 3	Emilio Gracia Montón *+ = C/ Marcial, 2	José Llanas Senespleda C/ Santa María, 4 *+ =
1937-1939		Mariano Rubio Vergara Dato, 16 + =	Emilio Gracia Montón + = C/ Marcial, 2	

Elaboración FJGC.

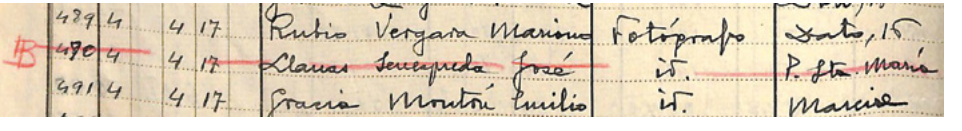
3.3 La faceta fotográfica de Llanas Senespleda (1918-1936)

En el año 2018 presentamos en el *I Encuentro sobre Patrimonio Fotográfico de Aragón (Huesca, 15 y 16 de noviembre de 2018)* la comunicación "Un primer revelado: fotógrafos de estudio de Teruel (finales del siglo XIX y principios del XX". Esta investigación era una consecuencia del libro publicado, en el año 2016, *Cronistas de la Imagen. Fotógrafos en Segorbe y la comarca del Palancia*. En aquel repertorio biográfico de fotógrafos, que abarcaba desde finales del siglo XIX y llegaba hasta nuestros días, comenzamos a observar los estrechos lazos existentes entre la ciudad turolense y la segorbina con estos profesionales. Fue entonces cuando empezamos a indagar, sin mucha más profundidad por el ámbito geográfico de la obra, estas conexiones.

Posteriormente, en el año 2017, y con motivo de la celebración de los 100 años del Centro Aragonés en Valencia, participamos en el libro conmemorativo con un artículo titulado "Entre Teruel y Valencia, Segorbe: Fotógrafos en ida y vuelta (o viceversa)". Fue entonces cuando se comprobó lo poco, por no decir nada, que se habían estudiados los fotógrafos turolenses y cuanto había de desconocimiento sobre sus vidas y obras.

Entre todos los fotógrafos relacionados uno de ellos, José Llanas, se quedaba en un esqueleto biográfico, pues su vida y actividad provenía de la ciudad de Calatayud. Por tanto, con las nuevas aportaciones aquí descritas, la figura de Llanas Senespleda se va positivando, tomando cuerpo.

Aunque según los anuarios (RODRÍGUEZ MOLINA Y SANCHÍS ALFONSO, 2013: 198) iniciaba su actividad en 1922[56] y los registros municipales del archivo de Calatayud lo situaba en 1924, en la plaza de Santa María, n.º 4, la prensa de la época



5. AMC. *Libro de Contribución Industrial (1936)*. Detalle. Llanas está tachado porque se daría de baja al año siguiente

56 Anuarios 1922, 1926, 1931 a 1936. La primera vez que se recoge, aparece mencionado con el apellido Llanos (RODRÍGUEZ MOLINA Y SANCHÍS ALFONSO, 2013: 198).

nos lo adelanta al año 1918[57] (Figs. 6 y 7), estando activo hasta 1936. En este último año, coinciden fuentes documentales y periódicas, como cierre de su etapa de fotógrafo, en el mismo año de inicio de la contienda civil.

Según las mismas fuentes municipales, al año siguiente, 1924, se incorporaba un nuevo fotógrafo, José Llanas "Senespreda" en la calle Santa María, eso hará que para el bienio de 1924 y 1925, la ciudad bilbilitana cuente con tres profesionales[58]. En el año 1926 desaparece Vidal, quedando Rubio y Llanas y manteniendo en el mismo lugar sus respectivos gabinetes[59]. Aunque no hay un documento de contribución explícito de 1927 entendemos que ambos continuarán con sus respectivos negocios, ya que el año de 1928 constan los dos[60].

En el archivo municipal de Calatayud, en *el Libro Registro de Declaraciones Juradas de volumen de ventas u operaciones industriales (1929-1946)*, localizamos una información económica poco habitual en las investigaciones sobre estos

57 No se conserva un gran fondo hemerográfico de Calatayud en su archivo municipal. No obstante, entre otros títulos del momento estudiado, revisamos *El Regional* (1917-1924); *El Valiente* (1921=1922); *Vicor* (1931-1932), 1=18; *La Vanguardia* (1933-1935), n.º 1=575; *Fortaleza* (1934); y el *Heraldo Bilbilitano* (1935=1937). *El Regional...* (Calatayud, 1918, junio 10), Año XV, n.º 3920 Aparece en primera plana. "Fotográfica Artística J. Llanas. Pza. de Santa María, n.º 4. Calatayud"; (Calatayud, 1918, junio 11), Año XV, n.º 3921 Aparece en primera plana; (Calatayud, 1918, octubre 4), Año XV, n.º 4018; (Calatayud, 1919, julio 7), Año XVI, n.º 4242; (Calatayud, 1920, enero 21), Año XVII, n.º 4405; (Calatayud, 1920, abril 3), Año XVII, n.º 4465; (Calatayud, 1921, octubre 14), Año XVIII, n.º 4892). "Fotografía José Llanas. Plaza de Santa María, 4. Calatayud"; (Calatayud, 1921, diciembre 24), Año XVIII, n.º ¿4912?; (Calatayud, 1922, marzo 3), Año XIX, n.º 5017; (Calatayud, 1922, marzo 6), Año XIX, n.º 5019; (Calatayud, 1922, octubre 16), Año XIX, n.º 5228; (Calatayud, 1923, enero 4), Año XX, n.º 5286; (Calatayud, 1923, marzo 21), Año XX, n.º 5865 "Fotografía José Llanas. Plaza de Santa María, 4. Teléfono, número 29. Calatayud"; (Calatayud, 1923, junio 5), Año XX, n.º ¿?; (Calatayud, 1923, julio 4), Año XX, n.º 5949; (Calatayud, 1923, octubre 2), Año XXI n.º ¿?; (Calatayud, 1923, noviembre 14), Año XXI n.º ¿?; (Calatayud, 1924, enero 21), Año XXI n.º 6057; (Calatayud, 1924, febrero 18), Año XXI n.º 6091; (Calatayud, 1924, febrero 19), Año XXI n.º 6092; (Calatayud, 1924, marzo 4), Año XXI n.º 6104.

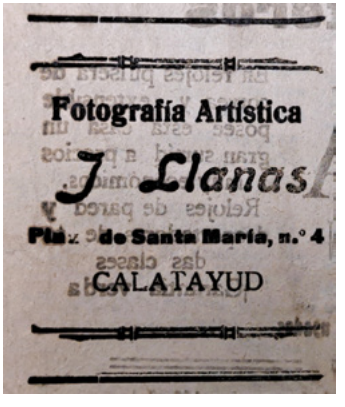
58 AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-29 y 30 (1924-25), n.º orden 444 (Vidal), 445 (Rubio) y 446 (Llanas); AMC. Contribución Industrial. Sign. 2704-31 (1925-26), n.º orden 425 (Vidal), que en otra copia existente aparece tachado a lápiz, lo que delata su desaparición en el año siguiente; 426 (Rubio) y 427 (Llanas), que es registrado bien con su segundo apellido "Senespleda".

59 AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-32 (1926-27), n.º orden 514 (Rubio) y 515 (Llanas).

60 AMC. *Contribución Industrial*. Sign. 2704-33 (1928), n.º orden 529 (Rubio) y 530 (Llanas).



6. *El Regional* (1918, junio 10), Año XV, n.º 3920. Anuncio de José Llanas en la primera plana



7. *El Regional* (1920, enero 21), Año XVII, n.º 4495. Anuncio de José Llanas

profesionales. De todos los años que abarca ese libro registro solamente en dos, 1929 y 1930, se detalla las ventas de dos de los fotógrafos anteriormente enunciados. Por un lado, el 23 de enero de 1929, José Llanas satisface, en la Tarifa 4ª, Sección 2ª, Clase 4ª, una cuota de 204 pesetas por un volumen de ventas de 12 375,59 pesetas. Días más tarde, el 29 del mismo mes, Mariano Rubio paga 204 pesetas por un volumen de negocio de 3.816 pesetas. Este mismo fotógrafo, el 31 de enero de 1930, abona una cuota de 282,76 pesetas por un volumen recaudado de 3925 pesetas. Se echa a faltar al otro de los fotógrafos que no aparece en estas declaraciones[61].

No se conserva mucho fondo hemerográfico de Calatayud, su archivo municipal. No obstante, entre otros títulos del momento estudiado[62] Revisados los periódicos:

Acabada la contienda civil en los libros de contribución industrial de los años 1940 y 1950[63] ya no aparece registrado Llanas Senespleda. ¿A qué se dedicó? ¿Qué pasó con su fondo fotográfico? A la primera si podemos responder pues centró su actividad en su faceta pictórica, aunque mucho nos tememos que no contar con actividad económica, además de ser persona pudiente, podría

61 AMC. *Libro Registro de Declaraciones Juradas de ventas y operaciones, industriales* (1927-1946). Sign. 2704-49, fols. 13, 16 y 30.

62 En 1904 surge otro de los tres grandes diarios locales, el independiente-católico El Regional fundado por Justo Navarro Melero, cuya larga vida se continúa, con el vespertino Vanguardia (1931), dirigido por Antonio de Llanos, y el bisemanario Heraldo Bilbilitano (1935), por José María Navarro Ciria. *Quincenal combativo y satírico fue el órgano de la Juventud Republicana El Rayo (1917), y muy radicalizado, tal vez como eco de los recientes sucesos de Rusia, el semanario La Luz (1919). El semanario La Derecha, de inequívoco título y gran altura intelectual, fue dirigido por Ángel Mingote. En torno a la República, títulos nuevos como La Democracia (1930), semanario dirigido por E. Marín con redacción en Ateca pero impreso en Calatayud, y el diario Hoy fundado por José María Rubio Vergara.*
La nómina de revistas literarias, satíricas y especializadas debe abrirse con El Chiquitín de la Casa (1885), continuando con El Menú (1889), El Lío (1890), El Tontico Aragonés (1897), Revista Industrial, Comercial y Agrícola (1900), Campo y Hogar (1918), El Lorito (1923), El Gato Negro (1926), La Voz (1927), Vicor (1931), El Ganso (1931), Fortaleza (1935) y Atalaya (1935). Curiosas revistas publicitarias y gratuitas fueron El Bilbilitano (1891) y El Valiente (1921) <http://www.enciclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=2836&tipo_busqueda=1&nombre=Regional+Calatayud&categoria_id=&subcategoria_id=&conImagenes=> [Consulta: 20 de diciembre de 2021].

63 AMC. *Libros de Matrícula Industrial* (1940 y 1950), Signs. 2703-1 y 2703-10.

tener algo que ver con su posicionamiento político. En 1935, en el homenaje al coronel del regimiento de artillería, señor Jevenois, que tuvo lugar el martes 2 de julio, en el ayuntamiento de Calatayud, y en donde participaban todas las autoridades locales y numerosa representación de las fuerzas vivas de la localidad, encontramos a José Llanas como representante del partido radical[64].

Respecto a la segunda cuestión, la de su archivo, es una incógnita. No hemos encontrado ni referencias ni ninguna de las personas de Calatayud preguntadas saben dar respuesta. Como también asombra —en cuanto a la cuestión fotográfica que aquí nos interesa— el escrito dirigido al alcalde de Calatayud con motivo de los daños ocasionados, en su domicilio, n.º 4 de la Plaza de Santa María, por el "bombardeo efectuado en el día 12 de Noviembre por la aviación al servicio de la barbarie roja, ocasionando perjuicios materiales en el edificio y en los muebles y útiles de trabajo, situados en el estudio de pintura, [el subrayado es nuestro] que en la misma casa existía…"[65]. A continuación, se detallan los "Destrozos efectuados en el Estudio de Pintura", sin ninguna mención al gabinete de fotografía.

Pero si hay algo más sorprendente es que si, como hemos indicado antes, contaba con unos buenos ingresos por su profesión fotográfica, no existan ni se encuentren en colecciones, ni se vendan fotografías o postales realizadas por él. Solamente podemos aportar lo que otros ya han publicado.

3.4 Teruel: la ciudad de los Amantes (1924-1932 activo)

No solo se conformó con tener gabinete en Calatayud, sino que contó con gabinete en la ciudad de Teruel, siguiendo, tal vez el ejemplo, de su "maestro" Eduardo Vidal quien también abrió gabinete temporal en la ciudad turolense, en la calle del Instituto, al menos los años 1911 y 1912 (PÉREZ SÁNCHEZ, 2013: 52-53). Aunque no aparece reseñado en el mencionado *Directorio* de Rodríguez y Sanchís, como señalan Agustín y Clavero, Vidal se desplazaba desde Calatayud instalándose temporalmente en Teruel, con motivo de ferias y festividades (AGUSTÍN-LACRUZ Y CLAVERO-GALOFRÉ, 2020: 207-234 (228)).

64 *La Voz de Aragón diario gráfico independiente.* (1935, julio 5), Año XI, n.º 2995, p. 11.

65 Archivo Municipal de Calatayud. Relación de perjudicados por el bombardeo de la aviación republicana. Caja 2706-3.

De la presencia de Llanas en la ciudad turolense y su lugar de estudio, con segundo apellido "Semopleda", nos informan los anuarios de 1927 en la calle Amantes, 9, y el del año 1932 en la calle Democracia (RODRÍGUEZ MOLINA Y SANCHIS ALFONSO, 2013: 180), pero las fuentes hemerográficas nos lo sitúan unos años antes, en 1924, lo que podría indicar —dando por hecho la continuidad en los años no referenciados— que el periodo abarcaría un total de nueve años. La falta de fuentes de documentación administrativas[66] impiden conocer cuando y hasta donde se extendió, si como fue en la ciudad bilbilitana, hasta el comienzo de la contienda civil de 1936.

A principios de 1924 ya cuenta con gabinete en la calle Amantes, número 9, y se anuncia "Fotografía Llanas. Amantes, 9. Principal. Teruel. Instalación de Luz Artificial con lámpara. Helios. Visite V. la Exposición Permanente. Horas de trabajo de 9 a 1 de la tarde y de 3 a 9 noche, y avisando, a cualquiera hora"[67]. Poco después inserta "fotografías llanas. Amantes, 9 principal. Estudio montado a la moderna con luz eléctrica. Se retratará hasta las ocho y media de la noche" [68].

La atención del estudio de Calatayud y sus obligaciones conyugales, se refleja en un constante ir y venir en la prensa entre su lugar de residencia y la capital turolense principalmente en 1924, que debía estar más asentado en Teruel; en enero, en la sección de Sociedad, se avisa que "Marchó a Calatayud nuestro distinguido amigo el fotógrafo don José Llanas"[69]; en mayo, y también en la misma sección de Sociedad, se anota su regreso a Teruel: "Ayer tuvimos la satisfacción de estrechar la mano a nuestro distinguido amigo y artista fotógrafo don José Lanas" [70].

66 El archivo municipal de Teruel no cuenta con un gran fondo histórico, pues sufrió considerables mermas con el incendio de la Casa Consistorial en 1941, sumándose los destrozos de la guerra civil de 1936. Se conservan, entre otra documentación, libros de Fueros y acuerdos, documentación pontificia y real desde el siglo XIII, varios protocolos notariales del siglo XV y abundantes memoriales, cuentas, pleitos y censales en su mayoría ya del siglo XVIII.

67 *La Provincia* (1924, enero 25). *Diario independiente*. Año IV, n.º 798, p. 1; *La Provincia* (1924, enero 27), Año IV, n.º 800, p. 1; *La Provincia* (1924, enero 29), Año IV, n.º 801, p. 1.

68 *La Provincia* (1924, febrero 17), Año IV, n.º 817, p. 3. Anuncio que se publica en el mismo medio hasta el 31 de agosto (Año IV, n.º 980, p. 3).

69 *La Provincia* (1924, enero 31), Año IV, n.º 803, p. 2.

70 *La Provincia* (1924, mayo 18), Año IV, n.º 892, p. 2.

En 1926 también aparece esta nota, "Llegó de Calatayud el notable artista don José Llanas, a quien tuvimos el gusto de saludar"[71]. En ese año, se anuncia nuevamente, pero ya en diferente ubicación, trasladándose a la calle Democracia, número 30, en el tercer piso: "Fotografía Llanas. Democracia 30, 3º. Casa especial en ampliaciones"[72]. Y un año más tarde, en 1927, vuelve de nuevo a la calle Amantes, 9.

También se le cita en las crónicas en 1929 ("Pasaron el día de ayer en Teruel, procedentes de Calatayud, …el fotógrafo don José Llanas…")[73] y en la sesión permanente de la Diputación de Teruel se le pagaba por unas fotografías hechas para la memoria de la Casa de Beneficencia[74].

El viernes 9 de enero de 1931 el periódico turolense *El Mañana* insertaba una noticia referida a la *Juventud Católica Turolense*, por la que solicitaba a los socios que la fecha límite para la entrega de las fotografías para los carnés, terminaba el 15 de aquel mes. Y les recordaba, que "Dichas fotografías pueden hacerse en casa del fotógrafo señor Llanas para lo cual tendrás que presentar a dicho señor las tarjetas que distribuimos el día 28 de diciembre, con el objeto de acogerse a la rebaja concertada" [75].

En aquel año de 1931, y durante todo el mes de agosto, estuvo anunciando la necesidad de un aprendiz para la fotografía Llanas[76]. En ese año también colaborará en una fiesta en el Casino Mercantil, organizada por el industrial don Miguel Vilar, director de la *Mecanografía Turolense*, a beneficio del Comedor de Caridad. Llanas

71 *Teruel* (1926, octubre 8), Año III, n.º 571, p. 3.

72 *Teruel* (1926, diciembre 21). Año III, Número 633, p. 4; *Teruel* (1926, diciembre 22), Año III, número 634, p. 4.

73 *El Mañana*. Año II, n.º 183 (1929, agosto 3), p. 8. Y en ese mismo año se nos da un apunte de sus dotes artísticos, pintor, y se le nombra con el gentilicio de bilbilitano. Véase, *La Voz de Aragón. Diario gráfico independiente.* (1929, septiembre 8), Año V, n.º 1338.

74 *La Voz de Teruel* (1929, febrero 22), Año VI, n.º 599, p. 4.

75 *La Voz de Teruel* (1930, diciembre 31), Año VII, n.º 889, p 4; *El Mañana*. (1931, enero 9), Año V, n.º 615, p. 8.

76 *La Voz de Teruel* (1931, agosto 21), Año VIII, n.º 989, p. 2; *La Voz de Teruel* (1931, agosto 24), Año VIII, n.º 990, p. 2; *La Voz de Teruel* … Año VIII, n.º 991 (1931, agosto 26), p. 2; *La Voz de Teruel* (1931, agosto 28), Año VIII, n.º 992, p. 2; *La Voz de Teruel* (1931, agosto 31), Año VIII, n.º 993, p. 2.

regalará una ampliación fotográfica "Bromoleo", a la "belleza que se elija con el nombre de señorita Mercantil" [77].

También cuenta con actividad como redactor gráfico, al igual que Eduardo Vidal (AGUSTÍN LACRUZ Y CLAVERO GALOFRÉ, 2020, pp. 229-232), entre los años 1929 y 1930. La debió realizarla en el periódico turolense *La Voz de Aragón*, el cual informaba a sus lectores, en una pequeña nota que "Los retratos de personas conocidas de Teruel que figuran en estas páginas, han sido obtenidos por nuestros redactores gráficos señores Llanas y Miñana"[78]. En agosto de 1930, en el mismo diario —gráfico independiente— se publicaban dos fotografías de equipos de futbol, cuya autoría se indicaba eran de "Foto Llanas". Se trataba de los equipos del *Rapid* y del de *Juventud Católica de Teruel*[79].

La última ubicación de su estudio la encontramos en 1932, en la calle Democracia[80].

Durante el tiempo que contó con gabinete en Teruel, convivió con otros fotógrafos allí instalados: Isaac Ortí Coves (o Isaac Ortiz Cobes), activo entre 1904 y 1932; Antonio Miñana, con vigencia entre 1928 y 1932; Leganes (1932-1932); y María Valdoví (1926) (GUERRERO CAROT, 2018). Esta última, de la que no hay ningún dato, ni ninguna información, se situó en la calle Amantes, 11 (que es el mismo lugar en que lo tenía José Llanas y al que volvió al año siguiente). Agustín-Lacruz especialista en mujeres fotógrafas, apunta a que esas mujeres, carecieron en España de facilidades para abrir establecimientos fotográficos sino contaban con protección. ¿Pudo ser algo más que protección? La ciudad posibilitaba ese embrujo…

Llana aparece censado en Calatayud en 1935 residiendo en la Plaza Santa María n.º 4, de edad de 46 años, y de profesión artista.

77 *El Turia*. Órgano de la Juventud Republicana Radical. (1931, diciembre 4), Año I, n.º 30, p. 2.

78 *La Voz de Aragón diario gráfico independiente*. (1929, mayo 30), Año V, n.º 1.250, p. 10 Llanas y Miñana. *La Voz de Teruel*, en una de sus crónicas, cita en 1928 al "compañero gráfico Miñana", medio al que permanece ligado durante 1928. En ese mismo año la crónica de viajeros escribe "Ha regresado de Calatayud, el fotógrafo de esta capital, don Antonio Miñana". En 1929, en julio, marcha a Calatayud. En 1930 "Llego de Calatayud don Antonio Miñana, fotógrafo". Estas idas y venidas con la ciudad bilbilitina ¿tendría que ver con la relación establecida con Llanas? Véase, GUERRERO CAROT, 2018 [Pre-print].

79 *La Voz de Aragón…* (1930, agosto 2), n.º 1512, p. 8.

80 *Ibidem*.

4. Conclusiones



8. Firma, en hueco grabado, de José Llanas

Llanas fue —así nos lo parece, aunque la documentación nos lo refiera como fotógrafo—, un burgués dedicado al pasatiempo del momento.

Su obra es poco conocida y, mucho nos tememos, seguirá siéndolo por mucho tiempo. No existe, no hay reportajes, ni tampoco retratos… Su sello, en lo poco que hemos localizado, era un estampado en relieve con técnica de sello seco o huecograbado (Fig. 8). Mas selecto que un habitual sello de tinta. Es José Llanas, en la fotografía de Calatayud, como el fantasma bilbilitano. Hay escasas evidencias de sus fotografías (Fig. 9).

Ello lo demuestra, como ha quedado reflejado anteriormente, la poca importancia que le dio a su estudio fotográfico, y al material que debía de existir en él, cuando reclamaba los daños ocasionados en su casa-gabinete-estudio artístico tras el bombardeo de 1936. Y también el desinterés que le dio a esta faceta, tras acabar la contienda civil en el año 1939, pues no volvió a recuperarla y si, como reseña su biógrafa Ibarra, se centró en las enseñanzas de la pintura y en la creación de su obra artística (todo esto a pesar de la estafa de un marchante, como apunta Ibarra (IBARRA CASTELLANO, 2013; 730).

Dejamos pues abierta esta biografía, con un futuro optimista, si concluimos con la descripción de Ibarra sobre su actividad fotográfica, desconociendo en que se fundamenta: "Magnífico fotógrafo, se especializó en realizar retratos de gran calidad y sentido artístico. En ellos aplicaba su profunda formación pictórica y las técnicas más novedosas del momento, especialmente le gustaba utilizar veladuras grises" (IBARRA CASTELLANO, 2013; 729).

Actualmente, cuenta con una calle en la ciudad de Calatayud (Fig.10).

Bibliografía

Agustín Lacruz, M. C. y Tomás Esteban, S. (2018a). "Las primeras mujeres fotógrafas en Aragón: pioneras y modernas" en *Revista General de Información y Documentación*, 28 (2), pp. 621-658. DOI: <https://doi.org/10.5209/RGID.62842>.

— (2018b). "Miradas invisibles: Memoria de mujeres fotógrafas en Huesca" en I *Encuentro sobre el patrimonio fotográfico de Aragón. Huesca, 15 y 16 de noviembre de 2018* [Pre-print].

Agustín Lacruz, M. C. y Clavero Galofré, M. (2019). "Bernardino Pardo y su señora, Dolores Gil, fotógrafos" en *Revista General de Información y Documentación*, 29 (2), pp. 467-502. DOI: <https://doi.org/10.5209/rgid.66978>.



9. Joven con mantilla. Fotografía Llanas. Calatayud-Teruel. Propiedad FJGC

— (2020a). "Fotografía y sociedad en Calatayud durante las dos primeras décadas del siglo XX: Eduardo Vidal Fernández" en *Cuarta provincia*, 3, pp. 207-234.

— (2020b). "Pioneras de la fotografía en Aragón: Dolores Gil de Pardo y las primeras mujeres fotógrafas en Calatayud" en *X Encuentro de Estudios Bilbilitanos, Actas.* Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos, pp. 268-287.

— (2020c). "Cronistas de la luz. Los fotógrafos de la familia Oñate" en *Revista General de Información y Documentación*, 30 (2), pp. 573-608. DOI: <http://dx.doi.org/10.5209/rgid.72244>.

Guerrero Carot, F. J. (2016). *Cronistas de la Imagen. Fotógrafos en Segorbe y la comarca del Palancia.* Segorbe: Fundación Mutua Segorbina, p. 141.

— (2017). "Entre Teruel y Valencia, Segorbe. Fotógrafos de ida y vuelta (o viceversa", en *Aragón en Valencia, cien años del Centro Aragonés de Valencia*. Valencia: Centro Aragonés, pp. 91-101.

— (2018). "Un primer revelado: fotógrafos de estudio de Teruel (finales del siglo XIX y principios del XX" en *I Encuentro sobre Patrimonio Fotográfico de Aragón (Huesca, 15 y 16 de noviembre de 2018).* Huesca: Diputación. [Pre-print].

Ibarra Castellano, I. (2015) "José Llanas de Senespleda: un artista polifacético enamorado de Calatayud" en *IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos (Calatayud, 13, 14 y 15 de noviembre de 2015).* Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos; Institución Fernando el Católico, pp. 727-740.

Navarro, E. y Navarro, R. (2011). *El Regional. Defensor de los intereses locales y regionales (1904-1933)*. Zaragoza: Asociación de Periodistas de Aragón. 259p. <http://www.aparagon.org/wp-content/uploads/2011/06/El-REGIONAL.pdf>.

Pérez Sánchez, A. (2013). "Zoom a los fotógrafos de Teruel" en *Teruel en el cambio de siglo. Fotografías de Jaime Fernández Fuertes (1852-1928)*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses. pp. 37-65.

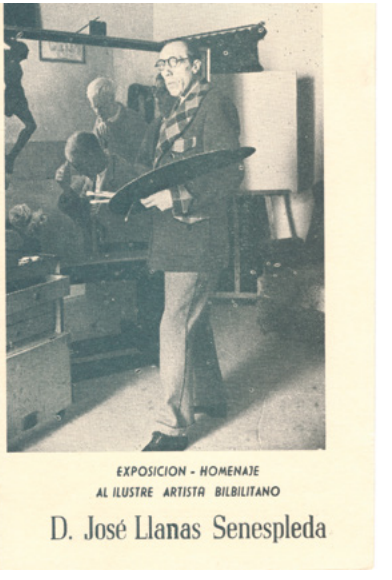
Rodríguez Molina, M. J. y Sanchis Alfonso, J. R. (2013). *Directorio de Fotógrafos en España (1851-1936).* Valencia: Diputació, 2 vols.

Fuentes

- Archivo Municipal de Calatayud.
- Archivo de la Parroquia de Santa María de Castellón.
- Centro de Estudios Bilbilitanos.
- Asociación Cultural de Genealogía e Historia de Aragón: <https://aragongen.org/public/>.
- Biblioteca Virtual de Prensa Histórica: <https://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do>.
- Biblioteca Virtual de Aragón: >https://bibliotecavirtual.aragon.es/>.
- Europeana: <https://www.europeana.eu/es>.
- Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España: <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>.

Agradecimientos

A Eugenia Acero Oliete, archivera de Calatayud; y a la familia Jiménez Millán, de Calatayud.



10. Retrato de José Llanas en su estudio. Folleto Recuerdo de la Exposición Homenaje al ilustre artista bilbilitano (oleos, ceras y dibujos). 1965, noviembre. Propiedad FJGC



LAS "OTRAS RUINAS DE ZARAGOZA": DESTRUCCIÓN PATRIMONIAL EN LAS FOTOGRAFÍAS DE GERARDO SANCHO (1960-1970)

Pilar Lop Otín

Universidad de Zaragoza

Resumen

Entre los fondos del fotoperiodista Gerardo Sancho Ramo conservados en el Archivo Municipal de Zaragoza, se encuentra un pequeño grupo de fotografías que muestran el derribo de varias construcciones de gran valor histórico-artístico de esta ciudad. Aquí se presentan varias de ellas como ejemplo de la situación vivida en las décadas de 1960-1970.

Palabras clave: Fotografía, destrucción patrimonial, Gerardo Sancho Ramo, Zaragoza, 1960-1970.

Abstract

Among the photographs of the photojournalist Gerardo Sancho Ramo, preserved in the Municipal Archive of Zaragoza, there is a small group that show the demolition of several constructions of great historical-artistic value. A few of them are presented here as an example of the situation experienced during the decades of 1960-1970.

Keywords: Photograph, heritage destruction, Gerardo Sancho Ramo, Zaragoza, 1960-1970.

Introducción

Mi primer contacto con la producción de Gerardo Sancho Ramo tuvo lugar hace ya unos años, mientras preparaba mi Tesis Doctoral sobre la arquitectura religiosa desaparecida de Zaragoza (LOP OTÍN, en prensa). Entre los fondos fotográficos del Archivo Municipal, localicé varias de sus imágenes referentes a conventos e iglesias

de la cuidad tomadas en las décadas de 1960 y 1970 que me llamaron la atención por centrarse en su proceso de demolición. Su contenido despertó la conexión con lo visto en unas láminas realizadas más de ciento cincuenta años antes: la serie titulada "Ruinas de Zaragoza" publicadas en 1812-1813 por Juan Gálvez y Fernando Brambila. En ellas se exponía el estado en que habían quedado algunas de sus construcciones en agosto de 1808, tras finalizar el Primer Sitio de la Guerra de Independencia (CONTENTO, 2010). Así pueden verse los claustros semiderruidos de los conventos de Santa Engracia y Santa Catalina o los escombros de la iglesia del convento de Carmelitas Calzados de San José.

Esta singularidad me empujó a investigar más sobre este autor y su obra, presentándose en esta comunicación parte de los resultados obtenidos. En su título se ha querido mantener la conexión entre ambos trabajos considerando las imágenes de Sancho como "otras ruinas de Zaragoza", si bien son consecuencia de un contexto muy diferente, tal y como se verá más adelante.

1. Breves notas biográficas sobre Gerardo Sancho Ramo

Nacido en 1911 en Navarrete del Río (Teruel), en 1923 su familia se trasladaría a Zaragoza. Tres años después, y gracias a la mediación de un familiar que ocupaba el cargo de administrador general de *Heraldo de Aragón*, comenzó a trabajar en este periódico (SANCHO RAMO y PÉREZ, 1993; SANCHO RAMO, 2001; ROMERO SANTAMARÍA, 2012: 153-173). El único puesto disponible en ese momento era el de ayudante de los fotógrafos Miguel Marín Chivite —redactor gráfico del diario— y Francisco Martínez Gascón —conocido como "Kautela" (Martínez de Vega y Lahuerta, 2018)—, quienes le introdujeron en un mundo del que desconocía absolutamente todo, pero en el que desarrollaría una prolífica carrera. Para este periódico realizaría diferentes reportajes de noticias locales, primero como acompañante y, según adquiría experiencia, ya en solitario. En 1931 pasó a trabajar para el estudio de Marín Chivite, al que estaría ligado hasta 1954.

La Guerra Civil supuso un paréntesis en su carrera, si bien seguiría relacionado con la fotografía, ya que, al ser movilizado en julio de 1936, entró a formar parte del Servicio de Cartografía y Fotografía de la V Región Militar, destinado al laboratorio de la Confederación Hidrográfica del Ebro. Allí realizaría, entre otras labores, rectificaciones de fotos aéreas de los frentes, que con este motivo tuvo ocasión de recorrer y en los que tomó numerosas imágenes.

Acabada la contienda, volvió al trabajo de fotógrafo, colaborando en diferentes medios locales: 1939-1964: *Amanecer, Diario Nacional Sindicalista;* 1956-1978: *La Hoja del Lunes* (desde 1973 como redactor); 1975-1977: *El Noticiero.* También sería Delegado de la agencia Europa Press desde 1963 a 1983. Fallecería en diciembre de 2006.

Durante su carrera cosecharía diferentes premios, destacando el Mompeón Motos de periodismo a toda una carrera en 1978. Como último dato dentro de la biografía de Gerardo Sancho es imprescindible señalar que tuvo importantes problemas de visión puesto que sólo veía con el ojo derecho, lo que no le impidió dejarnos un extraordinario legado en imágenes.

2. El fondo "Gerardo Sancho" en el Archivo Municipal de Zaragoza

En julio de 2008 el Archivo Municipal de Zaragoza adquiría la colección fotográfica de Gerardo Sancho, custodiada hasta ese momento en su casa familiar. El extenso fondo estaba compuesto por 28 cuadernos con aproximadamente 107.000 negativos de 35 mm, positivos en papel, placas de cristal y nitratos que abarcan cincuenta años de su producción gráfica, desde 1936 a 1986.

Todos estos negativos se han digitalizado, siendo accesibles al público a través de la página web del Archivo Municipal de Zaragoza; han quedado fuera las imágenes correspondientes a Europa Press, así como algunas de las copias en papel y negativos propios de Sancho que se encuentran en mal estado[1]. Su presentación en la web ha respetado el sistema de organización original del autor, "estableciendo una numeración correlativa de reportajes (agrupaciones de fotografías) y fotografías, manteniendo la referencia del cuaderno, hoja de dicho cuaderno y fila de la hoja en las que estaban guardados lo negativos"[2]. La mayoría de estas imágenes son en blanco y negro, si bien hay un pequeño grupo en color.

1 Quiero agradecer a Patricia Alonso, perteneciente a la Unidad de Archivo Municipal y Gestión Documental del Servicio de Modernización y Desarrollo Organizativo de Zaragoza, las aclaraciones sobre la catalogación del material referente a Gerardo Sancho.

2 Informe ISAD completo del Archivo Municipal de Zaragoza sobre los fondos de Gerardo Sancho: <http://www.zaragoza.es/nuba/app/item/?vm=nv&al=1,2,3,4&p=1&st=.1.6.100.30891&i=439925> [Consulta: marzo de 2021].

Su temática es muy variada, aunque hasta ahora, en las obras publicadas sobre su trayectoria, su producción se ha presentado habitualmente organizada en torno a cinco materias principales: deportes —solo fútbol—, toros, Guerra Civil, reportajes y personalidades, conteniendo estos dos últimos un *popurrí* en el que conviven la visita de Eva Duarte ("Evita"), la inauguración de las torres del Pilar, la boda de Carmen Sevilla en El Pilar y diferentes actos de corte político-militar. Si bien es cierto que todos estos temas ocuparon buena parte de su trabajo, esta simplificación no permite valorar su trayectoria en toda su dimensión, por lo que se hace necesario un comentario más profundo, que también permitirá entender mejor el marco en el que se realizaron las imágenes que protagonizan la presente comunicación.

Revisadas las más de cien mil fotografías que forman este fondo municipal, considero que podrían establecerse tres bloques temáticos claramente independientes: Familia Sancho-Lafuente, Guerra Civil y Reportajes. El primero lo forman diferentes imágenes de la familia del fotógrafo, incluyendo vacaciones y celebraciones privadas. El segundo reúne el importante material realizado durante su ya comentada estancia en el frente entre 1936 y 1939. Algunos de los lugares referenciados son Santesteban (Navarra), Grañén (Huesca), Albarracín (Teruel), Benisanet (Tarragona), Lérida, Madrid o Guadalajara. Las imágenes nos muestran trincheras, desfiles, acuartelamientos, armamento, soldados y por supuesto, las consecuencias del conflicto, tanto en pérdidas humanas como materiales, todas de gran crudeza. Entre ellas, quiero destacar por su trascendencia histórica las referentes a la localidad de Belchite (Zaragoza). El tercer y último de los bloques es el dedicado a los variados reportajes fotográficos que Sancho realizó para su publicación en prensa y que conforman el grueso de su trabajo, así como el de los fondos existentes en el citado archivo.

La mayoría de estos reportajes se desarrollan en Zaragoza capital, aunque hay varios realizados en otros puntos de Aragón e incluso fuera de la comunidad. El visionado cronológico de sus imágenes supone un repaso por la historia de la ciudad y, por extensión, también del país durante cincuenta años determinantes en su devenir (1936-1986), aunque en ocasiones pueda tenerse la falsa percepción de que presenta una sociedad ajena a su problemática realidad. Como si de un "No-Do impreso" se tratase, sus negativos nos trasladan a la Guerra Civil, pasando por la posguerra, los años de Dictadura y su evolución, la Transición y la llegada de la Democracia. A través de su objetivo capturó cuanto de relevancia sucedía en Zaragoza, en algunos casos cíclicamente, puesto que determinados acontecimientos se desarrollaban año

tras año, como sucede con las numerosas actividades incluidas en las festividades del Pilar, las ferias o los actos celebrados en la Academia General Militar.

Tras repasar los reportajes que forman este gran tercer grupo de imágenes, considero que pueden organizarse en torno a ocho categorías principales:

Deportes: Predominan las fotografías dedicadas al fútbol —en su mayoría partidos del Real Zaragoza—, aunque también de la "Copa del Generalísimo" (hoy Copa del Rey) o de la selección nacional. Igualmente se hizo eco de otras competiciones celebradas en la ciudad como ciclismo —Vuelta a España, Vuelta a Aragón o Clásica de Zaragoza—, motociclismo, combates de boxeo o campeonatos de atletismo y gimnasia.

Toros: Además de la Feria del Pilar de Zaragoza, cubrió otros festejos celebrados tanto en la ciudad como en localidades cercanas. Una de sus imágenes más célebres sobre esta cuestión fue la cogida de Jaime Ostos en Tarazona en julio de 1963, solicitada por periódicos nacionales y extranjeros.

Festividades: Frente a imágenes de celebraciones más significadas —Carnavales, Semana Santa o Navidades—, encontramos otras de carácter local como San Valero, San Blas, la "Cincomarzada" y, sobre todo, "los Pilares", cuyas actividades ocupan numerosos reportajes.

Actos militares: Debido a la creciente importancia militar adquirida por Zaragoza en los últimos tres siglos, se instalaron en ella diversos cuarteles, así como la Academia General Militar. Por ello, fueron numerosos los actos que Sancho tendría la ocasión de fotografiar: entregas de Despachos, Diplomas o Medallas, Juras de Bandera, aniversarios de promoción o desfiles, sin olvidar las maniobras de diferentes regimientos en el campo de San Gregorio y en otras áreas.

Política: El abanico de imágenes que se agrupan en este apartado es muy amplio. Puede distinguirse una primera etapa marcada por las consecuencias de la Guerra Civil y la Dictadura: actos de Falange, del Frente de Juventudes, la Sección Femenina, desfiles de mutilados de guerra, homenajes a José Antonio Primo de Rivera, diversas conmemoraciones relacionadas con la Guerra —como los aniversarios de la "Gesta de Alcubierre"—, multitudinarias reuniones celebradas en la Plaza del Pilar o las diversas visitas de Francisco Franco. La segunda etapa ya nos habla de la llegada de la Democracia y de la celebración de elecciones. Recoge imágenes de carteles electorales, manifestaciones y diferentes actos protagonizados por Adolfo Suárez, Felipe González, Enrique Tierno-Galván, Marcelino Camacho o Santiago Carrillo entre otros políticos.

Ferias y Congresos: Hay que relacionar la creciente celebración de este tipo de eventos con el despertar económico del país y la invención de nueva maquinaria destinada a la construcción o la agricultura, facilitando la mecanización del trabajo. Por representar un símbolo de modernidad y desarrollo, son numerosísimas las imágenes que se centran en las instalaciones y productos presentados en la FIMA (Feria Internacional de Maquinaria Agrícola), SMAGUA (Salón Internacional del Agua y el Riego), SMOPYC (Salón Internacional de Maquinaria de Obras Públicas, Construcción y Minería) o ENOMAQ (Salón Internacional de Maquinaria, Técnicas y Equipos para los sectores del vino, el aceite y la cerveza), así como otras exhibiciones menores. Todas ellas suponían un escaparate no solo para estos inventos objetos sino también para la ciudad.

Personalidades: Sancho retrató a cuantas personas de relevancia visitaron nuestra ciudad: deportistas, toreros, actores, escritores, políticos, músicos y un largo etcétera. En algunos casos son posados en exclusiva para el fotógrafo y en otras instantáneas realizadas durante el desarrollo de su visita; es por esta razón que algunas de estas imágenes pueden considerarse también como pertenecientes a los apartados de deportes, toros, política o incluso actualidad. Entre los personajes locales y nacionales encontramos a Pilar Lorengar, José Camón Aznar, José Antonio Labordeta, Ramón J. Sender, Lina Morgan, Manuel Summers o Salvador de Madariaga. De los internacionales destacan la ya mencionada Eva Duarte, el escritor Ernest Hemingway, el Dr. Christiaan Barnard o Juan Pablo II.

Actualidad: Bajo este título "polivalente" se agruparían el resto de temas fotografiados por Sancho que, sin tener entidad suficiente para formar una categoría propia, completan junto a todos los anteriores el panorama social y humano de Zaragoza entre 1936 y 1986. Todas nos muestran su día a día: bodas, bautizos, comuniones o funerales; atascos, tranvías, la vida en las plazas —punto de reunión de mayores y pequeños—, las consecuencias de nevadas e inundaciones, la entrega de aguinaldos a los guardias de tráfico o la ejecución de diversas obras. A medida que avanzan los años y que la situación económica mejora, va habiendo mayor variedad de actividades e iniciativas, lo que nos ayuda a tomar el pulso a una ciudad en continuo desarrollo. Entre todas ellas destacan las inauguraciones de tiendas, fábricas o centrales hidroeléctricas; concursos de pintura, cocina y albañilería; desfiles de moda, representaciones teatrales o actuaciones folclóricas. También cubrió algunos de los sucesos más trágicos ocurridos en esos años como la caída de un

autobús al pozo de San Lázaro en el Ebro en 1971 o el incendio del Hotel Corona de Aragón en 1979.

Entre estas imágenes, no puedo dejar de destacar el curioso grupo compuesto por las tomas de retransmisiones televisivas tan relevantes como los funerales de Kennedy o Franco, la coronación de Juan Carlos I o partidos de fútbol de campeonatos mundiales.

Esta es, a grandes rasgos, la obra de Sancho, muy variada y dilatada en el tiempo. De todos los temas mencionados, voy a centrarme en un grupo de imágenes que se inscribirían en el apartado "Actualidad" y dedicadas a recoger la ejecución de diferentes obras, contexto en el que se producen interesantes episodios de destrucción patrimonial, algunos de los cuales se abordarán a continuación.

3. Una Zaragoza en "deconstrucción" (1960-1970)

En las décadas de 1950, 1960 y 1970 —si bien con mayor intensidad en las dos últimas— se desarrolló en Zaragoza un profundo proceso de renovación urbana consecuencia de la favorable situación económica vivida en todo el país. La ciudad debía adaptarse a los nuevos tiempos, ampliando su capacidad habitacional para acoger a la población que desde las zonas rurales se incorporaba al mundo industrial, de igual manera que debía hacerse accesible al creciente tráfico rodado fruto de la popularización de los utilitarios. Todo ello desencadenaría una progresiva modernización, cuyas consecuencias, más allá de cuestiones funcionales, se deja sentir en la actualidad.

En nuestra ciudad podemos distinguir dos áreas de actuación diferentes. La primera de ellas se desarrollaría en terrenos apenas urbanizados hasta ese momento, lo que permitía construir y urbanizar sin condicionamientos previos. Así lo muestran algunas de las fotografías que también realizó Gerardo Sancho sobre los barrios de Romareda, Gran Vía o Delicias, en los que pueden verse cómo evoluciona la "conquista" de nuevos espacios para la ciudad.

De manera paralela a estos trabajos, también se intervino en lo que podríamos denominar la "Zaragoza histórica", actualizando sus infraestructuras mediante la creación de plazas o la apertura de avenidas y calles, que la vertebraran de manera más coherente, amén de construirse también nuevos bloques de viviendas. La diferencia de este proceso respecto del anterior es que estas obras debían desarrollarse sobre una trama urbana previa, lo que tendría unas nefastas consecuencias para el

patrimonio monumental zaragozano. Amparándose en la búsqueda del bien común —"buenismo" del que hay que dudar en muchos de los casos—, se derribaría todo aquello que se interponía en el proyecto, caso de importantes construcciones civiles y religiosas de diferentes épocas y estilos, levantadas desde el siglo XIV al XX. Así desaparecieron colegios, conventos, iglesias, cuarteles, hospitales, viviendas unifamiliares, bloques de pisos, puertas/arcos o fábricas, sin consideración alguna hacia su valor histórico o artístico y sin hacer realizar esfuerzo alguno en su conservación. Algunas de las obras acometidas sobre sus solares permitieron crear una Zaragoza más coherente en los "estructural", si bien en otros casos la destrucción de ese patrimonio respondió a razones meramente especulativas —auténticos "pelotazos urbanísticos"—, limitándose a sustituir un edificio histórico por otro más moderno.

Es precisamente esa Zaragoza "en deconstrucción", tal y como indica el título del apartado, la que Gerardo Sancho inmortalizaría a través de su objetivo en esas décadas cruciales para nuestro patrimonio monumental. Hay que destacar, sin embargo, que estas imágenes sobre derribos nunca formaron amplios reportajes, sino que aparecen intercaladas en otros de manera puntual. Se han podido localizar en torno a ciento cincuenta fotografías referentes a los derribos de cuarenta edificios, aunque todavía quedan algunas por identificar. En cuanto a los números globales de la producción total de Sancho, este grupo es minoritario —el porcentaje no llega al 0,15%—, pero su valor documental es extraordinario. El proceso de búsqueda de estas fotografías ha sido laborioso porque son pocas las ocasiones en las que la descripción del reportaje cita explícitamente su existencia, y menos aún su denominación completa, como ocurre por ejemplo cuando titula "Derribo Hospital Militar", pero es la excepción. En algunas ocasiones encontramos etiquetas con términos tales como "ruinas", "derribo", "solar" u "obras". Este es el caso de la iglesia del colegio de Carmelitas Calzados de San José (Fig. 1), que aparece definida como "Iglesia en ruinas". Estas indicaciones genéricas permiten localizar otro importante grupo de imágenes, pero no aportan datos sobre su ubicación o la construcción a qué se refiere, debiendo analizar detalladamente su contenido para identificarlas correctamente. La tónica habitual es que la existencia de estas imágenes ni tan siquiera figure en la descripción del reportaje, tal y como ocurre con la fotografía del colegio de las Esclavas del Sagrado Corazón (Fig. 2). El encabezado de su reportaje reza así: "Fiesta de artillería. Desfile de Infantería. Homenaje a los Jubilados. Palomas en la Plaza del Pilar. Polo de Desarrollo. Visita de la Fábrica de Coca-Cola. Con-

ferencia. Personajes. Laureano López Rodó". Está formado por treinta y tres imágenes y la única que no se describe es precisamente la dedicada al derribo[3].

Una vez expuesto el contexto de la realización de todas estas fotografías, es momento de pasar al análisis de las diez escogidas para el presente trabajo, representativas de la destrucción de otros tantos edificios. Si bien las pérdidas a las que hacen referencia ya han sido recogidas en diferentes textos centrados en la cuestión de la destrucción patrimonial de nuestra ciudad (FATÁS CABEZA, 1982: 323-326; RINCÓN GARCÍA, 2004: 113-130; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, 2009: 277-336; LOP OTÍN, en prensa), esta es la primera vez que podemos documentar visualmente su proceso de desaparición. Todos forman la "lista negra" de la destrucción patrimonial en Zaragoza.



1. *Iglesia en Ruinas*. Restos de la iglesia del colegio del Carmen desde la calle Albareda durante los trabajos de derribo. Gerardo Sancho (1966-1967) (A.M.Z.)

4. Un patrimonio "en derribo"

El primer derribo al que voy a referirme fue resultado de uno de esos grandes proyectos urbanísticos de la Zaragoza del "Desarrollismo": la apertura de la Vía Imperial —hoy Avenida de César Augusto— que serviría de eje de unión entre la puerta del Carmen y el Puente de Santiago, nuevo punto de conexión entre las márgenes del río Ebro. Para ello fue necesario poner en marcha un monumental proceso de expropiaciones y derribos que afectaría tanto a edificios religiosos como civiles (YESTE NAVARRO, 1998: 193-212). Dentro de los primeros estaría el colegio de San José de Carmelitas Calzados, desamortizado en 1835 y utilizado desde entonces como Escuela de Veterinaria y cuartel de la Guardia Civil. Sobre los terrenos que ocupaba la iglesia del conjunto —levantada en el siglo XVII y posible

3 En los pies de las imágenes incluidas en esta comunicación, únicamente se incluirá el título del reportaje original si está relacionado con el contenido de la fotografía; en caso contrario se obviará, incluyéndose una descripción de la misma.

obra de Felipe Busiñac (ANSÓN NAVARRO, 2007: 157)—, debía discurrir un tramo de la calle Albareda —perpendicular a la citada Vía Imperial—, cuya apertura ésta paralizaba desde finales del siglo XIX, razón por la que en la década de 1960 se decidió su desaparición.

Cuatro son las imágenes que Gerardo Sancho realizó sobre este derribo, las únicas conocidas hasta ahora de esta construcción (Fig. 1)[4]. En ellas se muestra la nave de la iglesia semiderruida, habiendo desaparecido ya gran parte de sus bóvedas y de la cúpula que se levantaba en el crucero, de la que solo queda en pie una pechina con el escudo carmelita. Pueden verse también las decoraciones pictóricas en los intradoses de los arcos o los grutescos en yeso con amorcillos y flores. Destacan sus extraordinarias dimensiones, sirviendo como medida las dos personas que se encuentran en medio de la antigua nave, ahora llena escombros. Es necesario hacer una puntualización respecto a la cronología de estas fotografías. De las cuatro existentes, dos no están fechadas y las otras dos están datadas en 1964. Sin embargo, si nos atenemos a la documentación localizada sobre este proceso, hay de retrasar su realización al menos dos años, acotándola entre septiembre de 1966, cuando se hace público el pliego de condiciones técnicas para la contratación de su derribo, y mayo de 1967, fecha en la que se comunica que éste ya se ha finalizado (LOP OTÍN, en prensa).

Continuando con la destrucción de edificaciones religiosas, encontramos el caso de la fundación de las Esclavas del Sagrado Corazón, situada en una extensa manzana en la confluencia de las actuales calles de Canfranc y Bilbao, que se extendía también por buena parte del Paseo de Pamplona. El proyecto original correría a cargo de Ricardo Magdalena, interviniendo posteriormente también Fernando de Yarza. El resultado fue una construcción de inspiración medieval, que fusionaba elementos de la arquitectura románica y gótica, lenguajes comúnmente adoptados por las construcciones religiosas de la ciudad en los siglos XIX y XX. En la década de 1960 la comunidad comienza a valorar su traslado a una casa más moderna y amplia ya que ésta se había quedado pequeña para desarrollar sus funciones educativas y religiosas. Tras las consultas y autorizaciones preceptivas, en noviembre de 1966 se firmaba la venta del edificio con una inmobiliaria, acordándose que las

4 Archivo Municipal de Zaragoza [A.M.Z.], sig. 4-1-27434.



2. Demolición de la iglesia del convento de Esclavas del Sagrado Corazón de Zaragoza. Gerardo Sancho (08/12/1968) (A.M.Z.)



3. Derribo del convento de Adoratrices. Gerardo Sancho (13/07/1973) (A.M.Z.)

religiosas podrían continuar en él hasta que se hubiera concluido la nueva casa en las afueras de la ciudad —hoy Vía Hispanidad n.º 61—, momento en que se tendría vía libre para su derribo[5].

Es precisamente este proceso el que nos muestra la fotografía de Gerardo Sancho, realizada en diciembre de 1968 (Fig. 2)[6]. De la iglesia solo se conservaba ya la zona de la cabecera, asomando detrás el bloque todavía intacto del convento/colegio, que desaparecería apenas un mes después. Puede verse el andamio montado en su fachada para proteger la calle de la posible caída de cascotes. Sobre su solar se construiría un enorme bloque de cien viviendas, garajes y locales comerciales en las calles Canfranc n.os 9-9 dup., Bilbao n.os 12-12 dup. y Paseo de Pamplona n.os 4-6.

Lo expuesto para el caso de las Esclavas del Sagrado Corazón sucedería con muchas otras instituciones educativas religiosas de la ciudad. Tal es el caso de la casa de las Adoratrices, ubicada en la calle de Hernán Cortés, fuera del recinto amuralla-

5 BLASCO IJAZO, J. (9 de noviembre de 1968). "El viejo convento de las Esclavas, en derribo". *El Noticiero.* p. 18.

6 A.M.Z., sig. 4-1-41828.

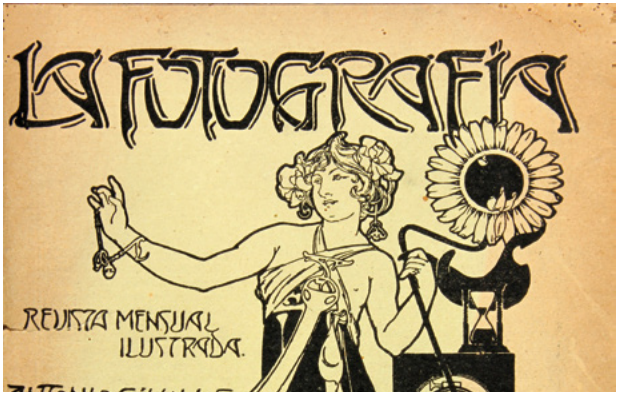
do pero muy cerca de una de las puertas de acceso, la del Carmen. Su proyecto se inició en 1907 para posibilitar el traslado de las religiosas desde el exconvento de San Juan de los Panetes, con importantes problemas de conservación debido a su antigüedad. El nuevo convento sería obra de Manuel Martínez de Ubago y Lizárraga, arquitecto que dejó en la ciudad interesantes ejemplos de arquitectura modernista, muchos de ellos tristemente desaparecidos. En el caso de la construcción de las Adoratrices, también se adoptó el estilo neomedieval (BORRÁS GUALIS, GARCÍA GUATAS y GARCÍA LASAOSA, 1977: 88-89).

La desaparición de este conjunto tendría lugar en el verano de 1973, al trasladarse las religiosas a una nueva ubicación que financiaron con su venta a una constructora[7]. La fotografía de Gerardo Sancho permite tener una imagen más precisa de la fachada del pabellón principal de la construcción y, a la vez, comprobar la evolución de los trabajos de derribo (Fig. 3)[8]. Sobre la tapia de cerramiento se había montado una estructura de cañizos para proteger la calle Hernán Cortés de la caída de cascotes. Se había desmontado totalmente la cubierta, aunque el bloque principal estaba todavía intacto. Quizás este hecho esté relacionado con el cartel colocado sobre la puerta de entrada al recinto y en el que puede leerse "Se necesitan peones". En segundo plano, puede verse el proceso de derribo de otro de los pabellones del conjunto y el nuevo bloque de otra moderna construcción. Sobre su solar se levantó un gigantesco conjunto de cuatrocientas viviendas que ocupa prácticamente la mitad de la manzana en la que se integra, con accesos por los n.os 10-10 dpdo. de la calle de Hernán Cortés, n.º 2 de Madre Sacramento y n.os 7-9 de Elvira de Hidalgo.

Siguiendo con las instituciones educativas, uno de los episodios más bochornosos de la destrucción patrimonial de Zaragoza es el que corresponde al derribo de la antigua Universidad Literaria, situada en la Plaza de la Magdalena y cuyos orígenes se remontaban al siglo XVI (HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, 2008: pp. 25-61). Bien es cierto que en la década de 1960 todos los estudios que en ella se impartían

7 GONZÁLEZ Y GÓMEZ, S. (30 de agosto de 1970). "El 25 de este mes se han cumplido ciento cinco años de la muerte de la llamada "loca del Sacramento". *El Noticiero*. pp. 25-26; PÉREZ, A. y LACASA, L. (9 de agosto de 1973). "Renovación de edificios religiosos. Desaparece el convento de las MM. Adoratrices". *El Noticiero*. p. 9.

8 A.M.Z., sig. 4-1-65878.



4. *Edificio en ruinas*. Gerardo Sancho (05/09/1968) (A.M.Z.). Trabajos de demolición del edificio de la antigua universidad de Zaragoza



5. Estado de la "capilla Cerbuna" tras su derrumbe. Gerardo Sancho (05/05/1973) (A.M.Z.)

se habían trasladado ya a modernas edificaciones, pero la historia y la categoría de esta construcción merecieron un mejor trato por parte de las autoridades de las que dependía y que no hicieron nada por su conservación, más bien al contrario, ya que fue el propio Ministerio de Educación el que refrendaría su demolición. En septiembre de 1968 Sancho recogió la evolución de estos trabajos, entre los escombros y la maquinaria: a la izquierda de la imagen aparece el bloque correspondiente a la llamada "Capilla Cerbuna", con el escudo del arzobispo Pedro Cerbuna —su mecenas— sobre la puerta de acceso, y a la derecha, lo que quedaba del paraninfo, de cuyo frente no se habían retirado ni las esculturas (Fig. 4)[9]. De todo el conjunto tan solo se conservaría la mencionada capilla, magnífica obra del siglo XVI que desde el siglo XIX ejercía la función de biblioteca. Fue declarada Monumento Nacional el 13 de marzo de 1969 pero, desgraciadamente, ello no garantizó su conservación, sufriendo problemas de estabilidad provocados por carecer de apoyos estructurales, amén de filtraciones y otros problemas. Todo ello provocó que el 5 mayo de 1973 se derrumbara su cubierta, momento que también

9 A.M.Z., sig. 4-1-40730.

fue captado por Sancho (Fig. 5)[10], publicándose en prensa algunas de las imágenes del reportaje[11]. Es desolador ver los escombros de sus extraordinarias bóvedas de crucería y los anaqueles de libros destrozados por las vigas. Ni hubo preocupación por recoger y cuidar muchos de estos libros ni por mantener lo que se pudiera del edificio, que sería derribado unos meses después.

Otro conjunto de edificios que sufriría importantes mermas en ese mismo período son los cuarteles e instalaciones militares, asentados tanto en construcciones de nueva planta como en conventos reutilizados tras las Desamortizaciones. Sea como fuere, a partir de 1950 se hizo patente que no reunían las condiciones para seguir en funcionamiento y que, además, no podían ampliarse al haber quedado rodeados por otras construcciones. En la década de 1960 hubo una primera fase en la que algunos de estos edificios se subastaron y pasaron a manos de inmobiliarias, como los cuarteles del Carmen y del Cid. Una década después, ya en una segunda fase —conocida popularmente como "Operación Cuarteles"— el Ayuntamiento zaragozano se hizo con buena parte de los establecimientos militares que todavía quedaban en el centro de la ciudad (MARTÍNEZ MOLINA, 2009: 377-393). Con los fondos obtenidos, el Ministerio del Ejército podría construir modernos acuartelamientos a las afueras de la ciudad. Respecto a los antiguos edificios, la gran mayoría fueron derribados porque, al igual que en los casos anteriores, ocupaban amplios terrenos que ofrecían interesantes oportunidades urbanísticas e inmobiliarias.

Este es el caso del Cuartel del Cid, situado en el actual n.º 40 del Paseo de María Agustín, que ocupaba una superficie aproximada de 11 500 m^2 (5292 m^2 construidos y el resto dedicado a patios y espacios libres). Tras los trámites emprendidos por el Ministerio del Ejército y la V Región Militar, el cuartel fue cerrado en agosto de 1964, celebrándose su subasta el 7 de mayo de 1965, que se remató a favor de una constructora[12]. Sancho también retrató las diferentes fases de demolición del conjunto, mostrándose aquí la llevada a cabo en 1976 (Fig. 6)[13]. En primer plano

10 A.M.Z., sig. 4-1-64624.

11 (6 de mayo de 1973), "Se hundió la capilla "Pedro Cerbuna". *La Hoja del Lunes*. pp. 1 y 10.

12 BLASCO IJAZO, J. (24 de abril de 1965). "El Cuartel del Cid sale a subasta". *El Noticiero*. p. 14; (4 de marzo de 1971), Sección "Se dice". *El Noticiero*. p. 2.

13 A.M.Z, sig. 4-1-84724.

aparece la grúa ejecutora y tras ella, un pabellón a medio derribar, con sus tres plantas abiertas; son visibles todavía las marcas de las escaleras que las comunicaban. A la izquierda del bloque asoma parte de la plaza de toros y a la derecha, la cúpula de la Real Casa de Misericordia —también llamada Hogar Pignatelli—, actual sede del Gobierno de Aragón.

Sobre sus terrenos se abrió la actual calle de Marie Curie, que los dividió en dos manzanas sobre las que se construyeron varios bloques de viviendas y una central de Telefónica, quedando todavía parte de ellos sin construir en la actualidad. Del antiguo cuartel se conserva todavía un tramo del muro perimetral y su puerta de acceso.



6. Uno de los pabellones a medio derruir del desaparecido cuartel del Cid. Gerardo Sancho (13/04/1976) (A.M.Z.)

Otro apartado en el que la piqueta ha creado un gran vacío patrimonial en Zaragoza es en el de la arquitectura civil, de todas las épocas y estilos. Uno de los conjuntos más afectados es el de los majestuosos caserones construidos durante los siglos XV al XVIII que se levantaban en diferentes zonas de su casco histórico. Los mismos intereses especulativos ya citados, provocarían que en las décadas de 1960-1970 muchos de ellos fueran derribados, perdiéndose además de sus dependencias, interesantes elementos consustanciales como sus rafes —aleros de madera—, sus lunas —patios porticados— o las magníficas techumbres que adornaban sus estancias; algunos de éstos, rescatados de las ruinas, completan hoy las instalaciones de otras construcciones, si bien no siempre respetando su estructura original (GÓMEZ URDÁÑEZ, 1993a: 533-536).

Tal es el caso de la casa o Palacio de Armijo —apellido de la última familia que lo poseyó—, situado en la calle de Don Juan de Aragón n.º 7 y construido en el siglo XVI. En abril de 1969 su propietario pedía que se decretase su estado de ruina, ratificado un mes después desde el Ayuntamiento, que ordenaba su derribo. La declaración en agosto de ese mismo año del barrio de la Seo como Conjunto histórico-artístico dejaba en el aire esta ejecución, que no se retomaría hasta abril del año 1971. Dos meses después, con parte del edificio ya demolido, se suspendieron los trabajos por el Ayuntamiento tras un aviso de la Dirección General de Bellas



7. Fachada del palacio de Armijo durante su proceso de derribo. Gerardo Sancho (julio 1971) (A.M.Z.)

Artes, obligando al propietario a adoptar medidas de seguridad para prevenir posibles accidentes dado el estado de la construcción[14]. Es precisamente esta fase la que muestra la imagen realizada por Sancho, con las ménsulas que sujetaban los cañizos instalados alrededor del tercer piso para proteger la calle de la caída de cascotes de la zona del alero (Fig. 7)[15]. La desgraciada situación de este edificio se prolongaría hasta 1994, momento en que se derriba su interior, conservándose hoy del original tan solo su fachada y algunos de sus primitivos elementos, como el patio o las techumbres (GÓMEZ URDÁÑEZ, 1993b: 537-550).

En este mismo grupo estaría un interesante conjunto de casas que se levantaban en una misma manzana, con fachadas a la calle Infantes n.os 2-18 y el Paseo Echegaray y Caballero n.os 58-76. Construidas en el siglo XVIII, se asemejaban a los "adosados" actuales, de tres plantas y buhardilla y con un pequeño patio en la parte trasera. En el *Catálogo de Monumentos históricos-artísticos de Zaragoza* realizado en el año 1967, se recomendaba su conservación debido a su peculiaridad (Torralba Soriano y Valenzuela de la Rosa, 2018: 89-90). A pesar de ello, a comienzos del año 1975 se decidía su derribo. En la fotografía aquí incluida, podemos ver el inicio de estos trabajos en el bloque correspondiente al Paseo de Echegaray y Caballero: se había derribado el primer nivel de las casas n.os 58-60-62 mientras que tres obreros estaban empezando a piquetear el alero de ladrillo del no 74 (Fig. 8)[16].

Un área especialmente castigada por la piqueta en las décadas de 1960 y 1970 sería el Paseo de Sagasta, zona de ensanche burgués en la que a comienzos del siglo XX se levantaría interesantes construcciones, magníficos ejemplos sobre todo de arquitectura modernista, aunque no serían los únicos. Como resultado del progresivo crecimiento de la ciudad, los terrenos muchas de ellas ocupaban, fueron

14 A.M.Z., caja 9.946, exp. 13289/1969.

15 A.M.Z., sig. 4-1-55693.

16 A.M.Z., sig. 4-1-73379



8. Demolición del bloque de viviendas n.os 58-76 del Paseo de Echegaray y Caballero. Gerardo Sancho (10/02/1975) (A.M.Z.)



9. Demolición de la casa n.º 64 del Paseo de Sagasta –"Casa Sánchez Ventura". Gerardo Sancho (24/03/1969) (A.M.Z.)

víctimas de la especulación: se convirtieron en el oscuro objeto de deseo de las constructoras y en una interesante fuente de ingreso para sus propietarios, situación absolutamente lícita pero difícilmente compatible con la conservación patrimonial. Como resultado de este proceso se perderían algunas de estas extraordinarias construcciones, de las cuales aquí se ofrecen las imágenes de dos de los derribos cubiertos por Sancho. El primero de ellos se refiere a la conocida como "Casa Sánchez Ventura" —apellidos de su dueño—, situada n.º 64 del Paseo y obra del año 1934 de los arquitectos Regino y José Borobio Ojeda (BERGERA y ESTABÉN, 2015: 60-61). Apenas cuarenta años después, en 1969 la casa era derribada levantándose en su lugar hoy un anodino bloque de viviendas (Fig. 9)[17].

La última de las imágenes se refiere a otro derribo ejecutado en el Paseo de Sagasta siete años después del anterior, lo que demuestra que el proceso de destrucción patrimonial en esa zona y en la ciudad no se había detenido. Aunque no muestra la demolición, la potencia de su mensaje es casi la misma, ya que ilustra la postura de parte de la sociedad zaragozana respecto a lo que estaba ocurriendo con su patrimonio. Se trata en este caso del n.º 54, una vivienda de tres plantas y

17 A.M.Z., sig. 4-1-42853.



10. Pancarta colocada en las rejas de la casa n.º 54 del Paseo de Sagasta denunciando su demolición. Gerardo Sancho (13/05/1976) (A.M.Z.)

estilo modernista encargada en 1907 por Emerenciano García a Manuel Martínez de Ubago, autor del ya mencionado convento de Adoratrices (BORRÁS GUALIS, GARCÍA GUATAS y GARCÍA LASAOSA, 1977: 89). Tras su venta a una inmobiliaria, a mediados del mes de abril de 1976 se iniciaron los trabajos de derribo sin contar con el permiso municipal, lo que provocó la reacción del Ayuntamiento y de la Dirección General de Bellas Artes, ordenándose la paralización de los trabajos y la apertura del expediente de declaración de Monumento Histórico-Artístico el 5 de mayo.

Tres días después se producía una concentración ante la propia casa formada por unas cien personas —"estudiantes, artistas plásticos, profesores, arquitectos y componentes de las Asociaciones de Barrio"— que colocaron carteles protestando por su posible derribo y por la especulación inmobiliaria que destruía el paseo[18]. La llegada de una patrulla de la policía disolvió la reunión, pero se convocó otra para el 13 de mayo. Ese día se colocó una tela a modo de pancarta en la reja de la construcción en la que se podía leer: "¡Que no se repita más! Salvemos testimonio cultural aragonés". Sancho asistió a esta concentración y tomó cinco imágenes, una de las cuales llegó a publicarse en la prensa local[19]. En esta comunicación se incluye una diferente, en la que se puede ver claramente la pancarta y su mensaje (Fig. 10)[20]. Desgraciadamente, la declaración de Monumento Histórico-Artístico no prosperaría y ante la falta de nuevas medidas o intereses de instituciones locales o nacionales, el edificio se derribaría, levantándose hoy en su solar, cómo no, un bloque de viviendas[21].

18 (9 de mayo de 1976), "Concentración frente al núm. 54 de General Mola". *El Noticiero*. p. 15.

19 (14 de mayo de 1976), "Concentración ante el número 54 del paseo de Mola". *El Noticiero*. pp. 12-13.

20 A.M.Z., sig. 4-1-85516.

21 A.M.Z., caja 204250, exp. 18667/1976.

5. Reflexiones finales

Es difícil saber si, en algún momento, Gerardo Sancho fue consciente del extraordinario valor documental que sus fotografías tendrían para los historiadores e investigadores dedicados al estudio del patrimonio desaparecido de Zaragoza. Dicho esto, y aunque pueda parecer una contradicción, hay que señalar que, casi con total seguridad, al realizarlas no tenía un interés expreso por documentar estas pérdidas desde una perspectiva histórico-artística, sino que hay que entenderlas como una faceta más de su labor como fotoperiodista: buscaba la noticia. Esto las diferencia de otros trabajos "intencionalmente patrimoniales" como los de Manuel Hortet y Molada, fotógrafo de la Comisión de Monumentos Histórico-Artísticos de Zaragoza en el siglo XIX (GARRIS HERNÁNDEZ, 2017: 97-103) o, ya en el siglo XX, de Juan Mora Insa y las imágenes del "Archivo Fotográfico de Arte Aragonés" (MORA INSA, 1994).

Este hecho, sin embargo, no ha de restarles ni un ápice de valor; muy al contrario, deben reivindicarse por todo aquello que nos muestran y que nos permiten conocer. Se trata de documentos únicos tanto de las construcciones representadas —puesto que en algunos casos son las únicas conocidas de esos edificios desaparecidos— como de unas décadas especialmente críticas para el patrimonio en nuestra ciudad.

De igual manera, el contenido de estas fotografías certifica que, a pesar de la creencia interesada de que nuestro patrimonio desapareció como consecuencia de la Guerra de Independencia —recordemos las citadas láminas sobre los Sitios— o las desamortizaciones, fue ya bien entrado el siglo XX cuando muchas de las construcciones que habían sobrevivido a estos dos acontecimientos y muchas otras construidas después, fueron destruidas por puros intereses especulativos.

Si bien las imágenes aquí incluidas reflejan una mínima parte de todo el patrimonio desaparecido en nuestra ciudad, lo mostrado en ellas y el simple repaso a la nómina de arquitectos que participaron en su construcción, reconocidos no solo a nivel local o nacional sino también internacional —Felipe Busiñac, Ricardo Magdalena, Fernando de Yarza, Manuel Martínez de Ubago, Regino y José Borobio—, permiten calibrar el alcance de la pérdida sufrida por Zaragoza.

Sirvan estas imágenes de Gerardo Sancho como reflexión y ejemplo de lo que no debe repetirse jamás.

Bibliografía

Ansón Navarro, A. (2007). *El entorno del Convento del Carmen de Zaragoza. Una reconstrucción histórica y artística. Siglos XIII al XX.* Zaragoza: Elazar Ediciones.

Bergera, I. y Estabén, D. (2015)*, Regino y José Borobio. Arquitectura y urbanismo. Zaragoza, 1923-1969*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".

Borrás Gualis, G. M., García Guatas, M. y García Lasaosa, J. (1977). *Zaragoza a principios del siglo XX: El Modernismo*. Zaragoza: Librería General.

Contento Márquez, R. (2010). *Las Ruinas de Zaragoza de Gálvez y Brambila. Una epopeya calcográfica*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico"/ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Fatás Cabeza, G. (1982). "Zaragoza desaparecida", en *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, pp. 323-326.

Garris Fernández, A. (2017). "Manuel Hortet y los fotógrafos de la Comisión Provincial de Monumentos" en Hernández Latas, J. A. (ed.). *I Jornadas en Investigación en Historia de la Fotografía.* Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", pp. 95-103.

Gómez Urdáñez, C. (1993a). "Como cuartos de ajusticiado", en *Artigrama,* núm. 10, pp. 533-536.

— (1993b). "Las últimas pérdidas de arquitectura civil de los siglos XV-XVI en Zaragoza", en *Artigrama,* núm. 10, pp. 537-550.

Hernández Martínez, A. (2008). "El edificio fundacional. La Universidad Literaria de Zaragoza", en Biel Ibáñez, M. P., González Martínez C. y Hernández Martínez, A. *La Universidad de Zaragoza. Arquitectura y Ciudad*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 25-61.

— (2009). "De restauraciones, demoliciones y otros debates sobre el patrimonio monumental zaragozano del siglo XX" en García Guatas, M., Lorente, J. P. y Yeste, I. (eds.). *Actas del XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008.* Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", pp. 277-336.

Lop Otín, P. (en prensa). *Arquitectura conventual zaragozana: crónica de una destrucción.* Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".

Martínez de Vega, C. y Lahuerta, V. (2018). *Kautela. Un fotógrafo en la España franquista (1928-1944)*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".

Martínez Molina, J. (2009). "Aproximación histórica a la 'Operación Cuarteles' de Zaragoza" en García Guatas, M. Lorente, J. P., Yeste, I. (eds.). *Actas del XIII*

Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", pp. 377-393.

Mora Insa, J. (1994). *Archivo Fotográfico de Arte Aragonés*. Zaragoza: Diputación General de Aragón.

Rincón García, W. (2004). "La Zaragoza desaparecida", en *Zaragoza. Visiones de una ciudad*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, pp. 113-130.

Romero Santamaría, A. (2012). "Fotógrafos en la prensa aragonesa" en *Artigrama,* núm. 27, pp. 153-173.

Sancho Ramo, G. y Pérez, A. (1993). *El ojo del cíclope*. Zaragoza: Asociación de la Prensa de Aragón.

Sancho Ramo, G. (2001). *Memoria fotográfica*. Zaragoza: Editorial Coímbra.

Torralba Soriano, F. y Valenzuela de la Rosa, M. (2018). *Catálogo de monumentos históricos-artísticos y edificios de interés para el estudio del arte en la ciudad de Zaragoza*, *Cuadernos de Zaragoza* (73). Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".

Yeste Navarro, I. (1998). *La reforma interior. Urbanismo zaragozano contemporáneo*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".

Bomboneria



Alarcos 4 y 6.

Telef.º 593.

"La Campanita"

Salas

FOTOGRAFÍA EN LOS ANUNCIOS DE PUBLICIDAD SALAS. CIUDAD REAL, 1948-1976[1]

Julia Martínez Cano

Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (Universidad de Castilla-La Mancha)

Resumen

Publicidad Salas fue un negocio familiar que se mantuvo activo desde 1948 hasta 1976 en Ciudad Real por Esteban Salas. Aunque la empresa ha continuado bajo la dirección de su descendencia hasta nuestros días, fue durante este lapso cuando se encargó con exclusividad de la publicidad de la provincia. Entre sus múltiples trabajos, destacan los anuncios compuestos con fotografías que permiten no solo advertir el asentamiento de esta técnica gráfica en la producción publicitaria, sino documentar también los usos, costumbres y cambios sociales de la población del momento. A partir del depósito de los fondos que Paloma Salas, hija del fundador y continuadora del comercio, realizó en 2021 a la universidad regional en el marco del proyecto de investigación *Patrimonio fotográfico de Castilla-La Mancha,* asociado al Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, se analizan algunos de los ejemplos de anuncios fotográficos más significativos del acervo de la empresa.

Palabras clave: Publicidad Salas, Ciudad Real, publicidad, anuncios fotográficos.

Abstract

Publicidad Salas was a family business which was active from 1948 to 1976 in Ciudad Real by Esteban Salas. Although the company has continued under the di-

1 Esta investigación se desarrolla gracias a la financiación recibida por contrato predoctoral para la formación de personal investigador en el marco del plan propio de I+D+I de la UCLM, susceptible de cofinanciación por el Fondo Social Europeo y dentro de las líneas del grupo de investigación Confluencias (GI20173898). Forma parte del proyecto Patrimonio fotográfico de Castilla-La Mancha (SBPLY/19/180501/000253) perteneciente a la convocatoria 2019-2022 de proyectos de investigación científica y transferencia de tecnología de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, cofinanciada por el Fondo Social Europeo de Desarrollo Regional (Feder).

rection of his descendants to the present, it was during this period when it was the only adversiting business in the province. Among its multiple works, the advertisements composed with photographs stand out, which allow not only to notice the establishment of this graphic technique in publicity production, but also to document the uses, custom and social changes of population at the time. From the deposit of the funds that Paloma Salas, daughter of the founder and continuator of the business, made in 2021 to the regional university (in the framework of the research project *Patrimonio fotográfico de Castilla-La Mancha,* related with Centro de Estudios de Castilla-La Mancha), some of the most significant examples of photographic advertisements from the company's collection are analyzed.

Keywords: Publicidad Salas, Ciudad Real, Publicity, photographic advertisements.

1. Patrimonio fotográfico de Castilla-La Mancha

La ausencia de la fotografía española en las primeras grandes historias europeas de este medio suscitó hace unas décadas el interés por desarrollar un relato propio de la disciplina en España. Las revisiones metodológicas de Bernardo Riego (1996 y 2014), Carmelo Vega (2007 y 2015) y María Rosón (2016) coinciden en que esta atención se produjo tarde respecto de otros países y contó con algunas particularidades fruto de las políticas administrativas del momento, coincidentes con el recién creado Estado de Autonomías. La articulación de los primeros trabajos de Marie Loup Sougez y Lee Fontanella en 1981 respondía al retraso en la recepción de las principales corrientes historiográficas y se centraba en los hitos técnicos, las imágenes y autores; un modelo narrativo que ha dominado en el país "y, con la consiguiente evolución y ampliación, sigue vigente en la actualidad" (ROSÓN, 2016: 298).

De forma pareja, se fueron desarrollando diferentes historias locales. En el caso de Castilla-La Mancha, Publio López Mondéjar presentó en 1984 su *Crónica de la luz,* en la que enunciaba la fotografía como documento social en detrimento de las nociones estéticas presentes en la propuesta de Joan Fontcuberta (1983). El trabajo del periodista y las desiguales propuestas presentadas al I Congreso de Historia de la fotografía española de 1986 marcaron el devenir de los estudios regionales, de los que Carmelo Vega apreciaba una similitud en su acotación temporal, poniendo como límite el lapso de la Guerra Civil (2015: 66).

Un estado de la cuestión reciente que firman los profesores Esther Almarcha y Rafael Villena, directora y subdirector del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, confirma la dificultad de abordar el estudio de la imagen fotográfica a partir de los acervos de la región, cuyas colecciones públicas consideran que se encuentran en un estado "precario" (2020: 39). Destacan la ausencia de un plan rector, diferencias en los procesos de catalogación, digitalización y puesta a disposición para los investigadores en las instituciones culturales y enjuician iniciativas de acopio fotográfico llevadas a cabo por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. El caso del proyecto *Los legados de la tierra* es para estos autores el paradigma del medio en la comunidad autónoma, ya que propició la recogida de miles de archivos personales que, sin duda, contribuyó a una sensibilización y difusión de la fotografía en la región, pero no permitió definir unos estándares de trabajo ni profundizar en un procedimiento metodológico que pusiera las bases para el tratamiento de estas colecciones y, en definitiva, permitieran abordar la historia visual de nuestro territorio.

Ante el fiasco de la iniciativa, el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha ha mantenido la convocatoria bianual de los Encuentros de Historia de la fotografía con el fin de reunir a investigadores, técnicos de las instituciones de la memoria, fotógrafos, coleccionistas e interesados en la materia que compongan con sus trabajos los relatos micro y macro de la disciplina. Y, además, ha introducido en sus líneas de investigación la identificación de colecciones particulares que permitan tener una visión más completa y compleja del mundo de la fotografía.

Nacía así, en 2019, el proyecto *Patrimonio fotográfico de Castilla-La Mancha* (SBPLY/19/180501/000253), financiado por la convocatoria de proyectos de investigación científica y transferencia de tecnología de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (2019/2022)[2]. Esta iniciativa ha tenido como objetivo localizar, estudiar, conservar y divulgar las colecciones privadas de fotografía en la región gracias a la conformación de un equipo multidisciplinar de investigadores interesados no solo en el ámbito visual, sino también en su interrelación con el textual y, en definitiva, en su conjunto material. En ese sentido, los acervos identificados

2 Una muestra del proyecto puede visualizarse en la web del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, en el apartado de recursos para la investigación: <https://www.uclm.es/es/centros-investigacion/ceclm/recursosinvestigacion/patrimonio_fotografico_clm>.

hasta el momento ejemplifican las diferentes formas de procedencia y formación de un fondo fotográfico, así como la variedad de medios en los que se presenta la fotografía. Por un lado, se han localizado colecciones particulares en Ciudad Real y Toledo (cuyos propietarios prefieren mantener el anonimato) que responden a los intereses personales de sus compiladores, por ejemplo, la abundancia de tarjetas postales con iconografía de destrucciones bélicas o la diversidad de procedimientos históricos de negativos, positivos y reproducciones fotomecánicas (daguerrotipos, ambrotipos, ferrotipos, colotipos, albúminas, fototipias, fotograbados…). También conjuntos procedentes de autoridades reconocidas en el ámbito de la cultura visual, como es el de la familia Doctor Roncero, de los que el gestor cultural se sirve para generar *Una historia (otra) de la fotografía* (2000).

La colaboración con entidades privadas ha permitido sumar el archivo íntimo de un artista (Fundación Gregorio Prieto); la documentación del movimiento asociativo en torno a la práctica fotográfica (boletines de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara) o la inquietud por potenciar la fotografía documental contemporánea (magazines del Colectivo Alumbre). Algunos de estos materiales ya forman parte de las colecciones digitales del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, que pone a disposición su Biblioteca Virtual y fototeca en Flickr para la difusión de estos bienes.

Finalmente, en el marco del proyecto se ha recibido el depósito de un interesante fondo procedente de la empresa Publicidad Salas, única agencia dedicada a este sector en la provincia de Ciudad Real durante varias décadas desde que iniciara su andadura en 1948 y que se ha mantenido vigente hasta nuestros días. Gracias a la generosidad de Paloma Salas, hija y continuadora del negocio de Esteban Salas, la universidad regional se felicita por contar con algunos elementos conocidos del mundo fotográfico: cámaras, vidrios de negativo, positivos o reproducciones fotomecánicas. Pero también otros que permiten comprender la proyección que el medio fotográfico pudo llegar a alcanzar en una empresa: cajas de luz para realizar tomas de objetos en detalle, utensilios para el coloreado de positivos, proyectores, tampones con sellos de empresas, clichés para prensa, discos de tráfico publicitarios, banderines, catálogos y álbumes que recogen tomas de diferentes temáticas y configuran la imagen publicitaria de las ciudades: festividades locales, elementos religiosos, monumentos, espacios urbanos o vistas de localidades.

El compromiso con la unidad del acervo por parte de la depositaria es tal, que también se ha incluido el legado familiar: álbumes y cajas con rollos de negativos

y sobres con fotografías de eventos, que permiten apreciar el acceso a esta práctica y los usos sociales de la fotografía. Gracias a la clasificación y estudio de estos fondos por parte del grupo de investigación y del personal técnico del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, así como el apoyo documental de Paloma Salas, se han podido crear unas subcategorías de trabajo de la empresa y organizar las primeras iniciativas de difusión. Es el caso de la colaboración con la Cadena SER Ciudad Real para la ilustración de sus calendarios anuales con fotografías de Esteban Salas para una serie postal de la capital; la exposición temporal que actualmente se prepara desde el centro y esta primera aproximación sobre la fotografía en los anuncios de Publicidad Salas que presento como miembro del proyecto.

2. Publicidad Salas[3]

El origen de esta empresa de publicidad en la provincia fue ciertamente fortuito ya que, según nos cuenta Paloma Salas, su creador no tenía una vinculación previa con Ciudad Real ni con el negocio mismo. Esteban Salas (1917-2003) era natural de Madrid, donde ejerció como maestro nacional durante la Segunda República. A los veinticuatro años, ganó una plaza en la Administración del Estado con destino en Santa Cruz de Tenerife y no fue hasta cumplir los treinta años cuando obtuvo un traslado que lo acercara a la Península, concretamente a Ciudad Real. En esta ciudad se instaló en 1947 con su reciente esposa para comenzar a trabajar en la Comisaría de Abastecimientos y Transportes, encargada, entre otras funciones, de las cartillas de racionamiento en la posguerra. En esta oficina conoció a Dulce Néstor Ramírez que, además de funcionario, era periodista y le convenció para comenzar a colaborar en el único medio provincial de entonces, el periódico *Lanza*, puesto en circulación en 1943.

Esteban Salas tenía una gran habilidad tanto para dibujar como para escribir por lo que en 1948 juntos crearon la empresa Exclusivas Nesa, en la que Dulce aportaba los contactos de posibles anunciantes y Esteban realizaba los trabajos. Entre sus primeros anuncios encontramos algunos muy escuetos para particulares: "Contable Agrícola con práctica y referencias ofrécese. Informes. Exclusivas NESA. Alarcos,

3 Agradezco a Paloma Salas la generosidad de ofrecer al equipo del proyecto sus investigaciones y compilaciones tanto biográficas de Esteban Salas, su padre, como de la vida del propio negocio, soportes documentales imprescindibles para esta investigación.



PAGINA 2 — LANZA — Martes, 3 de Mayo de 1949.

HOY EN CIUDAD REAL

Cartelera de espectáculos

Cinema Proyecciones

Martes, a las 8 y 10'45: DON MÓNICO. BUTACA DE PATIO: 2'50. BUTACA PREFERENCIA: 3'50

Peliculas Films, presenta la defensa y gran película

«UNA DAMA EN APUROS»

por la gran artista Rosa Durán.

Fabricado para mañana:

El Domingo:

Un acto sin vivientes:

«ESCUELA DE SIRENAS»

Lo mejor de lo mejor de la temporada hasta la fecha en el mejor cine de la ciudad

Salón Olimpia

Hoy Martes, Tarde y Noche

Enrique Vilyla presenta la gracios película cómica

«EL MISTERIO DEL AUTOMÓVIL»

con el gran artista Ramu...

El Teatro en "Educación y Descanso"

EL VIERNES SE PRESENTARA EN CIUDAD REAL EL GRUPO DE ALCAZAR DE S. JUAN

Como anteriormente, el pró ximo día 6, tendrá lugar la presentación en esta capital del cuadro artístico de Alcazar de San Juan, el que pondrá en escena en el Teatro Cervantes a beneficio final de tres a cargo de Consuelito y Josefina Sánchez, Mary Monreal, Isabelita Olave, Luisa y Sánchez Molero, todos ellos finalistas en la pasada Fiesta de Artes de Nuestras de «Educación y Descanso».

Según referencias, el cuadro artístico se encuentra perfectamente preparado y dispuesto para dar actuar en esta capital, como asimismo, los que actuaran en el final de fiesta, ya conocidos de la afición y calurosamente aplaudidos, con el alicante de Isabelita Olave, que seguir crónicas anteriores, viene obteniendo extraordinarios éxitos en cuan tas actuaciones ha intervenido.

En la jornada nocturna se exhibirá una película de localidades, advirtiendo" se datas serán retradas en taquilla y sólo serán entregadas en el Departamento de educación y Descanso las correspondientes a aficionados que se hallen en posesión del carnet de la Obra correspondiente al año actual. Hoy para retirada de las localidades de 5 a 8 de la tarde, hasta el número 1.000.

Cámara Oficial de la Propiedad Urbana

Se hace saber a todos los propietarios por urbana de la Capital, que con el Excmo. Ayuntamiento de su especie, ha sido aprobado el padrón definitivo de la Contribución Urbana correspondiente al año actual, el que estará expuesto al público durante el plazo de 15 días para poder oír las reclamaciones que quieran hacerse, las que deberán presentarse en la Secretaría de esta Cámara.

Ciudad Real, 30 de Abril de 1949. — El Secretario, FUERTES MORENO LOPEZ.

Cupón pro-Pleges

El número 880 fué el pre-

GOBIERNO CIVIL DE LA PROVINCIA

El Excmo. Sr. Gobernador Civil recibió esta mañana las visitas siguientes:

Don Marino Fernández; don Juan Ignacio Morales; don Julio Nieves, alcalde de esta capital; don José Víctor, señor jefe de Obras Públicas provincial de Primera Enseñanza; don Manuel Francisco Carvajal, delegado provincial del Frente de Juventudes; señores, alcalde y secretario del Ayuntamiento de Villarrubia de los Ojos; don José Gil de Parejo; don Julián Galeno Escobar, presidente en Comisión; don Eusebio Díaz Manzanares, presidente de la Diputación Provincial; señores alcalde y concejales del Ayuntamiento de Fuencaliente; don Germán Portilla, fiscal provincial de Tasas; don Miguel Irizarry, señor alcalde de Miguelturra.

SEÑALAMIENTOS EN LA AUDIENCIA

Para mañana día 4, está señalada en la Audiencia Provincial la vista de las siguientes causas:

Juzgado de Alcázar de San Juan, contra Antonio Pintado, por tenencia ilícita de armas, y otros, abogado señor Calvo; procurador señor Pardo.

Juzgado de Valdepeñas, delito de robo, procesado Alfredo César Ruiz y otros, abogado señor Gutiérrez; procurador señor Pardo.

Juzgado de Alcázar de San Juan, delito de robo, procesados Carmelo Vilapeo Barba y otros, abogado señor San Martín; procurador señor Madrigal.

Juzgado de Manzanares, delito de hurto, procesado Antonio Ramón González Cerda y otros, abogado señor Pérez; procurador señor Cortés.

Nota de la Alcaldía

VACUNA ANTIRRABICA OBLIGATORIA DE LOS PERROS

Se pone en conocimiento de los dueños de perros, cualquiera que sea su clase y condición, residentes en este término municipal incluidas aquellas fincas que lo sean, que con la Circular del Excmo. Sr. Gobernador Civil, número 2, inserta en el B. O. de la Provincia de 25 de febrero: Han de proceder, sin excusa ni pretexto, a la vacunación antirrábica de sus perros en un plazo que termina el 31 de los corrientes.

Como sitio de vacunación se designa el Matadero Municipal, recordando esta vacunación en los días, miércoles y viernes de 10 a dos.

Los perros que fueron vacunados el pasado año y hayan fallecido, lo acreditarán con una nota de un Sr. Veterinario.

Terminado el plazo concedido se procederá a sanciones a los que no hayan cumplido esta orden así como a sacrificar los animales no vacunados.

EL ALCALDE

CASA DE SOCORRO

Francisco Ramírez, de 3 años de edad, Lillo, Nacido en Puertollano en región frontal, leve contusión.

El peregrino Jesús en Ciudad Real

SU PROMESA ES VISITAR 2.000 TEMPLOS FARO-DUALES

El peregrino Jesús, nos ha visitado en nuestra Redacción, acabado de llegar de Valencia con dirección a Bilbao y otras poblaciones del Norte.

Jesús es natural de Valencia y que hace unos años salió de Barcelona, siendo su promesa visitar 2.000 templos parroquiales de España, de los cuales lleva recorridos exactamente 1.200 datos se cada uno, con las firmas de los párrocos, cardenales que han recibido, en las oficinas, en los pies de la cruz, el Papa, etc. etc. así como las fotografías en las que se acreditan los lugares visitados y las autoridades y organismos a los que han sido recibidos en audiencia.

El peregrino Jesús, cuenta actualmente con 46 años de edad, es soltero y después de cumplir esta promesa, dedicará el resto de su vida a trabajar en el campo para llegar a los años que se Roma, donde piensa llegar a los cincuenta y seis años de edad.

Después nos dice que ha hecho su presentación a todas las autoridades de nuestra capital, para las que tiene un encendido elogio, así como para el público en general, siempre bondadoso y cariñoso.

Cámara Oficial Sindical Agraria

CONGRESO SINDICAL AGRARIO DE CASTILLA LA NUEVA Y ALBACETE

TENDRA LUGAR EN TOLEDO DURANTE LOS DIAS 5 AL 8 DE MAYO

En la jornada preparatoria de la III Asamblea Provincial de la Cámara Oficial Sindical Agraria de Ciudad Real, se celebrarán asimismo diversos Congresos regionales, acudiendo a los provinciales que por sus condiciones geográficas o de cultivo tienen problemas comunes.

El correspondiente a Castilla la Nueva y Albacete tendrá lugar en Toledo, en los días señalados por la Comisión organizadora.

El orden de los trabajos y programa de actos es el siguiente:

Día 5 de mayo:

A las 11, apertura del Congreso, constitución de Comisiones.

A las 12'30, reunión de Comisiones.

A las 15'30, visita a la Catedral y Museo.

A las 17, reunión de Comisiones.

A las 18, primer pleno.

A las 19'30, reunión de Comisiones.

A las 15'30, visita al Alcázar.

Día 7:

A las 10, reunión de Comisiones.

A las 15'30, visita a San Juan de los Reyes, Sinagoga del Tránsito y Santa María la Blanca y Museo del Greco y Casa-Museo de Lope de Vega.

Día 8:

A las 12, lectura y aprobación de las conclusiones definitivas y clausura del Congreso, con asistencia de Excmo. Sr. Ministro de Agricultura, Autoridades y presidentes.

Los trabajos tendrán lugar en la Delegación Provincial de Sindicatos, Plaza de San Agustín núm. 7 (muy cerca de la Plaza de Zocodover).

Recordamos que a tal Congreso podrán asistir, aparte de los representantes oficiales designados de nuestra provincia, todos aquellos agricultores que lo deseen, con carácter privado y sin derecho a voto.

El Presidente, Valerio Mo...

SI DESEA AMPLIAR SU NEGOCIO, si desea abrirse nuevos mercados, intensificar su publicidad orientándola como mejor convenga a sus intereses, EXCLUSIVAS NESA le ofrece los medios más acabados de la moderna publicidad y pone a su disposición [servicios] técnicos. Diríjase a Alarcos 25 duplicado o Toledo 49. CIUDAD REAL

Estudie por correspondencia CONTABILIDAD-CORTE-CONFECCIÓN-CULTURA GENERAL ACADEMIA CCC Preparatorias ESTUDIOS SAN SEBASTIAN

Concurso provincial de ganado lanar

SE CELEBRARA EN ALMODOVAR DEL 10 AL DIAS 11, 12 Y 13 DE MAYO

La Junta Provincial de Fomento Pecuario, ha organizado para el próximo mes de mayo, un concurso provincial de ganado lanar durante los días 11, 12 y 13 del mes actual.

La Comisión Organizadora Permanente la constituyen los siguientes señores:

Presidente: Ilmos. Sres. D. Evaristo Martín Freire, Presidente de la Junta Provincial de Fomento Pecuario y Don Fernando Valencia Escobar, Secretario del Ilustrísimo Diputado Provincial de Ganadería y Secretario de la Junta Provincial de Fomento Pecuario. Vocales: señor Alcalde del Ayuntamiento de Almodóvar, Sr. Presidente de la Junta Sindical Agropecuaria de Almodóvar y el Sr. Jefe Local de Ganadería del Movimiento.

El Consejo de Honor está integrado por el Excmo. Sr. Gobernador Civil de la Provincia; Ilmo. Sr. Director General de Ganadería; Ilmo. Sr. Presidente de la Diputación Provincial; Ilmo. Sr. Presidente del Consejo Superior Veterinario; Ilmo. Sr. Presidente de la Cámara Oficial Sindical Agraria; Sr. Presidente del Consejo Provincial Veterinario; Sr. Jefe Provincial del Campo; Sr. Jefe de la Hermandad de Agricultores y Ganaderos y Sr. Delegado del Sindicato Provincial de Ganadería.

Los premios serán los siguientes:

Sección primera

Primer premio: Copa de la Excma. Diputación Provincial de Ciudad Real, 200 ptas. para el mayoral del lote; 100 para el pastor.

Segundo premio: Copa del Ayuntamiento de Almodóvar del Campo, 150 ptas. para el Mayoral del lote; 75 para el pastor.

Sección segunda

Primer premio: Copa del Excmo. Sr. Gobernador Civil, 150 ptas. para el Mayoral del lote; 75 para el pastor.

Segundo premio: Copa de la Hermandad Sindical de Labradores y Ganaderos, 100 ptas. para el Mayoral del lote; 50 para el pastor.

Sección tercera

Primer premio: Copa de la Junta Provincial de Fomento Pecuario, 200 ptas. para el Mayoral del lote; 100 para el pastor.

Segundo premio: Copa de la Hermandad Sindical de Labradores y Ganaderos del Almodóvar del Campo, 150 ptas. para el Mayoral del lote; 75 para el pastor.

En caso de que hubiese concurrencia suficiente se concederán seis premios especiales de la cuarta sección, uno para Mayoral y otro a la mejor oveja que se presente en el concurso de lana.

Los premios consistirán en una placa conmemorativa y diploma de la Diputación Provincial de Ciudad Real.

Los premios serán entregados en las fiestas de dicha localidad.

1. Anuncio de Exclusivas NESA, *Lanza*, 3 de mayo 1949. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM)

25 dpdo. Apartado, 81. CIUDAD REAL" (*Lanza,* 27 de agosto 1948). Y otros más elaborados que publicitaban su propio comercio: "Si quiere ampliar su negocio, si desea abrirse nuevos mercados, intensificar su publicidad orientándola como mejor convenga a sus intereses, EXCLUSIVAS NESA le ofrece los medios más acabados de la moderna publicidad y pone a su disposición [servicios] técnicos. Diríjase a Alarcos 25 duplicado o Toledo 49. CIUDAD REAL" (*Lanza,* 3 de mayo 1949). Este último incorporaba uno de los primeros dibujos de Salas para la Casa Ruiz Morote, una librería que había contado con ya con sus servicios y servía de ejemplo de llamada a otros establecimientos.

La empresa debió de asegurarse la confianza de otros comerciantes rápidamente, pues en tan solo cuatro meses desde aquel primer anuncio que aseguraba una moderna publicidad, ya trascendía las páginas del periódico: "Confíe sus diapositivas a Exclusivas Nesa. Laboratorios y dibujantes especializados. Proyección en los principales cines de esta Provincia y de toda España. Ciudad Real" (*Lanza,* 5 de septiembre 1949). Fue precisamente esta ampliación al ámbito cinematográfico lo que llevó a Esteban Salas a introducirse en la fotografía ya que, para llevar a cabo las placas de proyección en las salas, realizaba tomas de los anuncios que previamente había confeccionado a mano. Más adelante, se sirvió de este medio de diferentes maneras: por un lado, recortaba fotografías de otros elementos impresos y componía nuevas imágenes a las que añadía modernas tipografías; por otro, comenzó a fotografiar productos, establecimientos e inauguraciones de nuevos espacios, como veremos más adelante, además de elaborar sus propias series de imágenes de las localidades para poner a la venta. De hecho, Esteban Salas llegaría a tener su propio laboratorio fotográfico que mantuvo hasta bien entrada la década de los ochenta.

Indudablemente, este crecimiento no pasó desapercibido para la dirección de *Lanza* que le dio la exclusiva de la publicidad del periódico en 1951. El diario expidió a favor de Esteban Salas un carnet de corresponsal del que quedó tachado este empleo y se señalaba que en adelante ejercería como Jefe de Publicidad a los treinta y tres años. Este proceso de nombramiento rudimentario evidencia la ausencia de una figura similar con anterioridad, por lo que la labor de Salas en el periódico pudo ser ciertamente innovadora al reunir en una persona la completa responsabilidad de la función publicitaria. Con anterioridad, según recuerda un memorial publicado con motivo del vigesimoquinto aniversario de *Lanza,* habían contado con otros publicistas como Rodero "hace poco fallecido", Ramón Mena o Carmelo Navarro (*Lanza,* 19 de mayo 1973). No obstante, esta figura de responsabilidad sí existía en otros medios de mayor alcance, como queda documentado en la revista especializada *Arte comercial,* editada entre 1946 y 1952 y dedicada a la crítica publicitaria. En la sección "Encuestas de Arte comercial" se preguntaba a estos directores acerca de las problemáticas de la publicidad española y posibles soluciones, cuyas respuestas irían a parar a los Congresos Nacionales de Publicidad que ya se habían puesto en marcha en la dictadura. Algunos ejemplos de estas encuestas son las realizadas a Vicente Lasheras, Jefe de Publicidad del diario *Ya,* o María Josefa Rubio, Jefa de Publicidad de *Radio Madrid* (*Arte comercial,* n.º 19, 1949) que apuntaban a la necesidad de que los anunciantes contasen con verdaderos profesionales de la publicidad y no interfirieran en el diseño.



2. Carnet de *Lanza* para Esteban Salas, fechado el 1 de enero de 1951. Fondos Salas

Siguiendo este ejemplo, el puesto de Esteban Salas cobró especial relevancia en el periódico *Lanza,* mientras que su negocio se ampliaba. Con todo, también la revista *Arte comercial* abogaba en sus editoriales no solo por el reconocimiento del

valor de la publicidad, sino del mérito social de los propios trabajadores de este gremio:

> El profesional de la publicidad solvente y serio ha de luchar aquí, en todo momento y ocasión, para imponerse, para destacarse y para hacer valer su superioridad y su importancia frente al vulgar e ignorante cazador de contratos (…). Los auténticos profesionales de la publicidad han de salir igualmente beneficiados, tanto en lo moral como en lo material, pues obtendrán una mayor consideración social, un reconocimiento de la eficacia de la profesión, una afirmación de su prestigio y una más equitativa compensación de sus esfuerzos (*Arte comercial,* n.º 19, 1949).

En ese sentido, el propio Esteban Salas experimentó también el crecimiento de su aprecio en la vida social de Ciudad Real, recogido en crónicas en el diario. He localizado algunos ejemplos significativos como su asistencia en calidad de testigo en una boda junto al fotógrafo Eduardo Matos (*Lanza,* 12 de septiembre 1953), su participación como jurado en un concurso de fotografía (*Lanza,* 28 de agosto 1962) o en un premio publicitario para la marca Ford (*Lanza,* 12 de mayo 1978), que certifican el reconocimiento de su profesión. Aunque también el diario da buena cuenta del aprecio personal al dejar testimonio de otro tipo de actividades realizadas por Esteban como la donación económica para un traje de luces (*Lanza,* 8 de julio 1955) o para la coronación de la Virgen del Prado (*Lanza,* 18 de junio 1967), así como las felicitaciones más íntimas por parte del periódico hacia la familia Salas, como ocurrió al graduarse su hija mayor Celia (*Lanza,* 28 de junio 1970).

A pesar de la exclusiva que *Lanza* garantizaba a Esteban Salas, la empresa continuó ampliando sus márgenes a otros medios: la radio y el cine. En origen tan solo existía Radio Ciudad Real EAJ65 (hoy Onda Cero), inaugurada en 1934, y adscrita durante la dictadura a Falange Española (ALÍA y SÁNCHEZ, 2000: 47). Más adelante, en 1952 nacería Radio Popular de Puertollano (hoy Cope) y en 1962, Radio Popular de Ciudad Real. Para todas ellas, Esteban se encargaba de producir cuñas publicitarias de negocios de la provincia. Aunque, sin duda, su hija Paloma incide en la importancia que tuvo el cine para el negocio de su padre, ya que al principio de cada película y también en los intermedios se proyectaban diapositivas con anuncios. Como se ha indicado anteriormente, sería a partir de la mejora del proceso artesanal de su confección que el publicista incrementara el uso de la fotografía en su producción. En un primer momento, Esteban realizaba el dibujo de un anuncio

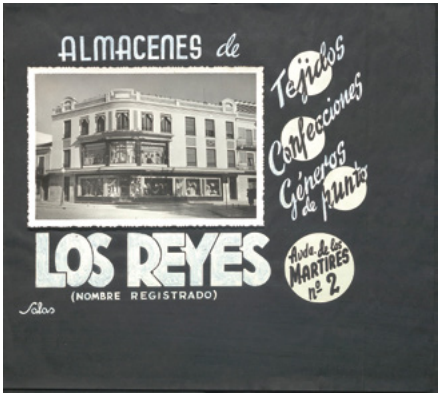
en tamaño folio, a plumilla y con tinta china negra (o blanca si le ponía fondo negro). A continuación, fotografiaba este diseño en un negativo de cristal y lo positivaba en otro cristal que coloreaba a mano con anilinas transparentes gracias a la caja de luz que él mismo diseñó. Finalmente, esta placa se apoyaba sobre otra para protegerla y los márgenes quedaban unidos por un papel adhesivo. El resultado final era una diapositiva de tamaño 8,5 x 8,5 cm, —también otras de 10 x 8,5 cm— que se enviaban a los cines de la provincia (y se reutilizaban en *Lanza*). Entre los enseres de la familia, Paloma Salas certifica la existencia de un contrato en exclusiva con el Cine Proyecciones y el Teatro Cervantes de Ciudad Real en abril de 1951. A los que se sumarían en 1957 los de los cines Olimpia, Savoy y Avenida, de Ciudad Real, así como el Gran Teatro, el Cine Imperial y Cine Calatrava de Puertollano. Otros trabajos sin exclusiva se mandaban a Almagro, Calzada de Calatrava, Piedrabuena, Daimiel, Valdepeñas, Tomelloso o Manzanares, entre otros.


EL NUEVO Y SUNTUOSO CINEMATOGRAFO DE
CIUDAD REAL
Cine CASTILLO
(encuadrado en la Federación Nacional de Salas Católicas de Cine)
SE INAUGURA
Mañana, día 6,
con la grandiosa película española...
AURORA BAUTISTA
Teresa de Jesús
García del Castillo Hnos., S. R. C.

3. Reportaje "El nuevo y suntuoso cinematógrafo de Ciudad Real. Cine Castillo", *Lanza*, 5 de mayo 1962. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM)

Hacia los sesenta, la diapositiva se fue sustituyendo por pequeñas películas de unos quince segundos con banda sonora, un desarrollo tecnológico posibilitado gracias a la firma de contrato en 1957 con la empresa Movierecord Cine, que nombró a Salas su representante en toda la provincia de Ciudad Real y le permitió la proyección de películas en sus salas. No obstante, esto no fue óbice para que siguieran desarrollándose publirreportajes fotográficos en los que Esteban tuvo un enorme protagonismo, ya que acudía a cubrir cada presentación de productos o inauguraciones de negocios. Aquí vemos, por ejemplo, la inauguración del Cine Castillo en Ciudad Real en 1962 con fotografías del publicista.

Tampoco dejó de producir materiales publicitarios propios con imágenes de la ciudad que ponía a la venta en su establecimiento o de cubrir eventos como los reportajes de obras teatrales en el Corral de Comedias de Almagro. Como se ha indicado antes, el negocio mantuvo hasta bien entrada la década de los ochenta su propio laboratorio fotográfico, que publicitó con banderines aludiendo al trabajo con otros periódicos como *Ya* o *ABC.* Por estas fechas la empresa había pasado a la segunda generación familiar, a manos de Paloma Salas, graduada en Publicidad



4. Anuncio *Almacenes de los Reyes*. Esteban Salas, Publicidad Salas, [1950-1970]. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM)

y que ampliaría el negocio a nuevos soportes (papeleras, vallados, autobuses, marquesinas, folletos) y medios (televisión, internet) hasta nuestros días, en los que Publicidad Salas cierra sus puertas.

3. La fotografía en los anuncios de Esteban Salas

Hasta esta popularización del publirreportaje, las formas de introducción de la fotografía en los trabajos de Esteban Salas se habían articulado por dos vías: por un lado, el empleo de recortes de tomas para componer anuncios, a los que añadía tipos y sobre los que intervenía la imagen creando una composición. Por otro lado, la captura de sus propias fotografías a los comercios que se iban a anunciar y que adquirían verdadero protagonismo en el conjunto de la composición. De estos últimos existe en el acervo de la empresa varios ejemplares que documentan no solo la innovación técnica del publicista sino la propia transformación de la localidad y los enseres de los anunciantes.

Aquí vemos algunos ejemplos de estos dos procesos de composición del anuncio con fotografía para un mismo comercio, Almacenes de los Reyes, situados en la Avenida de los Mártires, número dos, de Ciudad Real (hoy calle Alarcos). El primero de ellos (Fig. 4) está formado por una cartulina negra sobre la que se dispone una fotografía del edificio donde se encontraba el negocio. En torno a ella, aparece la información sobre el género de venta y la ubicación del comercio en varias tipografías tanto historiadas como secas en color blanco. Aunque en los fondos de Publicidad Salas existen anuncios de todo tipo, Paloma Salas incide en la importancia que adquirían estas muestras en fondo negro ya que muchos de ellos iban a parar al periódico y, frente al papel en blanco, encontrar un espacio oscurecido resultaba mucho más llamativo.

La imagen empleada para este caso es una toma frontal del local comercial que ocupaba la planta baja y parte de la primera del edificio. Sobre el dintel de la superior, los almacenes contaban con un letrero con su nombre apenas perceptible en la fotografía, ya que está realizada de día con una luz muy aplastada que no permite distinguir bien las formas. Consciente de este detalle, Salas elaboró posteriormente otro anuncio de este comercio a partir de una toma nocturna del local que ya no aparece sobre otro papel, sino que queda intervenida en el propio positivo (Fig. 5).

Siguiendo la máxima de mantener un fondo oscuro para hacerlo más visible en su paso a otros medios por procesos fotomecánicos, la imagen nocturna permitía, por un lado, dar ese formato de caja negra, por otro, resaltaba también los escaparates con las luces encendidas en las que podían distinguirse los productos textiles a la venta. Esto permitía, además, aligerar el contenido textual, ya que, al percibir el género comercial, podían evitarse las referencias explicativas que sí aparecen en el anuncio anterior ("tejidos", "confecciones", "géneros de punto"). Todo el conjunto goza, además, de homogeneidad y modernidad, ya que en este caso la tipografía escogida es la misma para todas las alusiones sobre ubicación y tipo de ventas, con un formato seco y en capitales que solo incorpora otros tipos más historiados en los nexos "por" e "y" emulando la variación de letras del letrero luminoso de la parte superior "ALMACENES DE LOS REYES".

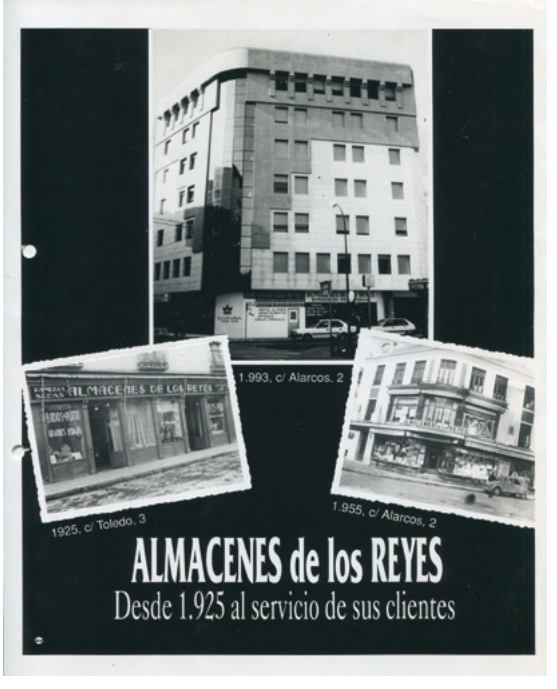


5. Anuncio *Almacenes de los Reyes*. Esteban Salas, Publicidad Salas, [1950-1970]. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM)

Lo más interesante de esta toma son precisamente estos juegos de elementos lumínicos en una imagen nocturna: en primer lugar, porque concuerda con la representación moderna de las ciudades desde los años veinte en la que predominan los letreros, el alumbrado público o las luces de los vehículos en relación con las formas vanguardistas de plasmación del progreso (VEGA, 2017: 370). En segundo lugar, por la aportación que Esteban Salas hizo sobre la entrada principal de los almacenes: se trata de una inscripción a mano del nombre propio del local en letras capitales de palo seco y adecuadas a la forma del friso que recorre el escaparate. De este modo representa una suerte de letreros luminosos, a pesar de los existentes en la parte superior, que refuerzan la información sobre el negocio y adecúan la estética tradicional del comercio a la visualidad moderna del consumo.

Los trabajos de Esteban Salas desde su empresa —recordemos, única agencia en toda la provincia durante al menos tres décadas— supusieron, con este ejemplo concreto, pero con tantos otros, la introducción de las innovaciones de diseño y gráficas en el ámbito publicitario alejado de las grandes capitales. Indudablemente, en centros neurálgicos como Barcelona ya desde la década de los veinte y treinta era usual que en la prensa ilustrada se anunciaran productos y negocios mediante

fotografías y, de hecho, alguno de los trabajos más vanguardistas en este ámbito ha derivado en la incorporación de sus autores en la historia de la fotografía española. Es el caso, por ejemplo, de Catalá Pic, fotógrafo barcelonés, que no solo protagonizó en los años treinta los discursos visuales de vanguardia, sino que contribuyó a la crítica y teoría de la publicidad. En ese sentido, proponía la definición de una "publicidad propia, nacional, de características acentuadas" en el marco de una época de reivindicaciones políticas en Calatuña y siguiendo la estela de Prat Gaballí (VEGA, 2017: 418), introductor de la publicidad técnica en el país y considerado el creador del oficio. Entre sus aportaciones teóricas, resultan muy interesantes aquellas que versan sobre la tecnología y la psicología de la publicidad: "En un tiempo en el que la máquina, invadiendo el terreno del obrero, parece querer anular al hombre, la publicidad con sus múltiples sugestiones crea nuevas necesidades y amplía el campo de la producción" (citado en VEGA, 2017: 419).



6. Anuncio *Almacenes de los Reyes*. Esteban Salas, Publicidad Salas, [1990]. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM)

¿En qué medida resuena esta afirmación de Catalá Pic en los trabajos de Salas? En esa última fotografía en la que Esteban había intervenido la imagen para disponer con su propia caligrafía un letrero luminoso influía, por un lado, al lector a la hora de reconocer el nombre del negocio a partir de esta tipografía moderna y no por la tradicional e historiada, dando mayor protagonismo al centro de la toma y permitiendo de un solo golpe de vista focalizar la mirada en el escaparate iluminado. Por otro, en efecto, crearía nuevas necesidades no tanto al comprador, sino al propio anunciante. De hecho, otro reclamo publicitario de Almacenes de los Reyes creado por la empresa en la década de los noventa que recopila la trayectoria del histórico negocio ("Desde 1925 al servicio de sus clientes"), contiene entre sus imágenes una toma del edificio (ya en la renombrada calle Alarcos) en 1955 en la que aparecen sobre el dintel de la puerta unos letreros reales que el comercio decidió encargar finalmente tras la propuesta gráfica previa del publicista.





7 y 8. Anuncios *Mari Nieves Muñoz*. Peluquería de señoras y *Tinte Madrid*. Esteban Salas, Publicidad Salas. [1950-1970]. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM)

Según documenta Paloma Salas, Esteban era representante también de un negocio de rótulos metálicos para establecimientos comerciales que se anunciaba como "Neonser", por lo que cabe al menos apuntar que podría haber sido factura del propio Esteban. No es de extrañar que, junto a su negocio, incorporara otras vertientes, pues habiendo abandonado definitivamente la función pública desde el comienzo de la década de los cincuenta, se dedicó en exclusiva a la publicidad, formándose para ello y titulando como perito mercantil en 1953, agente comercial en 1959 y técnico de publicidad en 1968; un requerimiento de nueva creación para el que debían acreditar sus capacidades y que en adelante resultó imprescindible para dirigir una agencia de publicidad. La profesionalización de la empresa fue absoluta y la fidelidad de los clientes de Esteban Salas muy continuada. Paloma Salas alude en sus conferencias sobre la historia del negocio que, de nuevo, estos Almacenes de los Reyes continuó próximo a Publicidad Salas incluso cuando cerró sus puertas, cediendo a la empresa el solar para la disposición de vallados.

Más allá de este ejemplo particular, cabe reseñar el valor que tuvo el surgimiento de esta empresa de forma posterior al auge de la publicidad en los grandes núcleos

urbanos, donde destacaban por su abundancia los anuncios de industria (fábricas, bancos, hoteles) y productos de lujo (bebidas alcohólicas, tabacos…). En ese sentido, la existencia de la agencia Salas en la provincia de Ciudad Real posibilitó que otros negocios de carácter menor también accedieran a poder mostrar con fotografías las instalaciones de sus negocios. A esto debe sumarse, además, el cambio de paradigma en la economía española a finales de la década de los cincuenta y de las mujeres como sujeto activo del comercio a las que ya no solo se dirigían los anuncios sobre productos alimenticios, cosméticos, textiles o de limpieza, sino también a esos otros espacios cuya promoción se destinaba a capturar el capital de este nuevo ente de las clases medias que eran las mujeres modernas, así como el espacio en el que se desenvolvían. Por tanto, entre los trabajos de Salas comenzaron a destacar establecimientos como peluquerías de señoras o lavanderías como vemos en estos ejemplos de "Mari Nieves Muñoz, peluquería de señoras" o "Tinte Madrid".

Esteban Salas era capaz de dotar a cada comercio de su identidad a partir de la imagen. El anuncio de la peluquería incorporaba una fotografía del interior del local con los elementos propios de este oficio: secadores, espejos, asientos y mobiliario para revistas y materiales. La toma seguía las características típicas de las imágenes de decoración de interiores que desde los años treinta copaban las revistas gráficas, pero enfatizaba especialmente el formato de salón que suponían las peluquerías en los sesenta, una extensión del lugar íntimo y de socialización de las mujeres, enfatizado aún más con el nombre propio de la dueña del local, epónimo del negocio. En cambio, Tinte Madrid optaba por una entidad menos personal, dirigiendo el énfasis a la modernidad que suponía no tener que realizar en el ámbito doméstico la limpieza textil. Para ello Salas incorporó una fotografía del escaparate desde el exterior (a diferencia de la peluquería, en el interior), en la que, por un lado, se apreciaba la estética del local acorde al lema publicitario "Modernísima instalación de superlimpieza en seco y planchado a vapor". Por otro, permitía observar la maquinaria de la empresa sin entrar en ella, lo que reforzaba la idea de desprenderse de esta función doméstica.

Por supuesto, no todos los negocios optaron por mostrarse a sí mismos como un alarde de vanguardia, ya que algunos preferían reconocer la antigüedad del establecimiento como reclamo comercial. La bombonería Campanita, ubicada en los números 4 y 6 de la calle Alarcos, era un ejemplo de este fenómeno. En el anuncio compuesto por Esteban Salas aparece la fotografía del interior de la tienda, donde



9. Anuncio Bombonería *La Campanita*, Esteban Salas, Publicidad Salas, [1950-1970]. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM)



10. Anuncio *Se blanquea en cal*, Esteban Salas, Publicidad Salas, [1950-1970]. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM).

una joven manipula el género y un infante botones posa junto a la báscula, pues era costumbre de este tipo de comercios con solera una escrupulosa y personalizada atención al cliente. Todo ello, enfatizado, además, con una decoración floral que suma al conjunto una identidad tradicional pero sofisticada, adecuada al carácter exquisito del producto de venta.

Al margen de estos bienes de lujo, otros oficios más tradicionales pudieron, también, acceder a producir su publicidad con fotografías que revalorizaran sus instrumentos y profesionales. En esta línea destacan los anuncios de la molienda en el molino maquinero Virgen de las Cruces, a medio camino entre Daimiel y Villarrubia de los Ojos o el blanqueo de fachadas con sus propios ejecutores.

Esto era especialmente importante en las provincias, donde el trato con los negocios locales se regía mayoritariamente por el contacto entre el propietario y el cliente; de modo que representar al trabajador al que se iba a encargar la tarea era en sí mismo el señuelo publicitario. Con todo, esta última imagen que aparece en el anuncio "Se blanquea en cal en todos los colores" permite, además, documentar la existencia de oficios perdidos o en vías de desaparición cuya visualidad está

escorada respecto de los arquetipos sobre costumbres que propiciaron los repertorios fotográficos bajo el régimen franquista y su política regionalista. Así, frente a la imagen monumental e ideológica que reivindicaba algunos aspectos de esta arquitectura vernácula de la cal, las fotografías de los oficios realizadas por Salas para diseñar la publicidad se encuentran más próximas a la fotografía social de este asunto como, por ejemplo, la afamada toma de Ramón Masats en la que una mujer de Tomelloso repasa el margen del muro enjalbergado.

Conclusiones

Publicidad Salas trabajó de forma exclusiva en este sector durante al menos tres décadas en la provincia de Ciudad Real. La introducción de la fotografía en su proceso técnico y el desarrollo de los publirreportajes ha convertido el acervo del negocio en una fuente para la historia de la fotografía local en las décadas centrales del siglo XX. Pero, también, constituye la documentación para abordar la vida misma de las localidades, sus elementos económicos, sociales y de desarrollo. Es por eso que el proyecto de investigación *Patrimonio fotográfico de Castilla-La Mancha* se felicita de haber podido acceder a esta importante colección familiar que reúne la huella material y visual de varias generaciones. En la actualidad, continuamos catalogando, describiendo, analizando, conservando y difundiendo los fondos depositados en la universidad regional a fin de devolver a la sociedad la inversión pública en la conservación e investigación del patrimonio cultural.

Bibliografía

Alía Miranda, F. y Sánchez Sánchez, I. (2000). "Los orígenes de la Radio en Ciudad Real (1924-1959): Radio Ciudad Real EAJ65", en Alía Miranda, F. (coord.). *La Música en la Radio. Radio Ciudad Real EAJ65 y sus discos de pizarra.* Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 41-58.

Almarcha Núñez-Herrador, E. y Villena Espinosa, R. (2020). "Una reflexión sobre la situación de la fotografía en Castilla-La Mancha. Entre lo capturado y lo deseado" en *Monograma Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento*. n.º 6, pp. 35-45.

Doctor Roncero, R. (2000). *Una historia (otra) de la fotografía.* Madrid: Obra Social Caja de Madrid.

Fontcuberta Villà, J. (1983). "Apéndice: Notas sobre la fotografía española" en Newhall, B. *Historia de la Fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 300-330.

Riego Amézaga, B. (1996). "La historiografía española y los debates sobre la Fotografía como fuente histórica" en *Ayer*, 24, pp. 91-111.
— (2014). "Una intersección de interpretaciones sobre fotografía: entre la disparidad epistemológica y la diversidad de aproximaciones" en *Ayer*, 96, pp.185-199.
Rosón Villena, M. (2016). "Líneas y problemáticas de la historia de la fotografía en España", en Molina Martín, Á. *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas.* Madrid: Ediciones Polifemo, pp. 293-324.
Vega Rosa, C. (2007). "Buscando modelos. La historia de la fotografía en España, 1981-2006" en *Revista Latente,* 5, pp. 27-56.
— (2015). "Un modelo sin modelo. Repensar la Historia de la Fotografía en España" en *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía,* 10, pp. 57-74.
— (2017). *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas.* Madrid: Cátedra.

Fuentes hemerográficas

Periódico *Lanza*, 1943. Ciudad Real.
Revista *Arte Comercial*, 1946-1952. Madrid.



LAS PINTURAS DE LA IGLESIA DE SAN ROMÁN DE TOLEDO EN LAS FOTOGRAFÍAS DE ADOLF MAS: LA COLECCIÓN DEL ARCHIVO MUNICIPAL DE TOLEDO Y SU COMPROMISO CON EL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO

Jaime Moraleda Moraleda

Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

Una de las últimas expediciones del fotógrafo Adolf Mas Ginestá por tierras de España llegó a la ciudad de Toledo en 1934 de la mano de su hijo Pelai Mas. Su obra, como la de otros muchos que le precedieron, se detuvo en reflejar la riqueza monumental de la antigua capital castellana, testimonio gráfico de indiscutible valor para la historia del patrimonio.

La reciente adquisición de un lote de fotografías del Archivo Mas por parte del Archivo Municipal de Toledo despertó mi interés por rastrear algunos detalles de su contenido. Entre las instantáneas adquiridas se encuentran las tomas realizadas de las pinturas murales de la Iglesia de San Román, cuyo valor trasciende al propio de la obra gráfica, pues se realizaron con anterioridad a la primera intervención y restauración de los paramentos policromados, lo que supone un recurso de singular interés a través del cual podemos analizar con precisión el nivel de reintegración en aquellas zonas que presentaban abundantes pérdidas de policromía, para lo que las fotografías consultadas adquieren un valor indubitado como fuente documental.

Palabras clave: Archivo Mas, Adolf Mas, Archivo Municipal de Toledo, fotografía, Iglesia de San Román, patrimonio.

Abstract

One of the last expeditions of the photographer Adolf Mas Ginestá through the lands of Spain arrived in the city of Toledo in 1934, led by his son Pelai Mas. His work, like those of many others who preceded him, showed the rich heritage of the old Castilian capital, graphic testimony of its manumental value.

The recent acquisition of a lot of photographs from the Mas Archive by the Municipal Toledo Archive built my interest in tracking down some details of its content. Among the snapshots acquired are the shots made of the wall paintings of the Church of San Román, of great graphic value, since they were made a few years before the first restoration of the polychrome walls, which represents a resource of singular interest through from which we can precisely analyze the level of reintegration in those areas that presented abundant losses of polychrome, so that the consulted photographs represent a great documentary value.

Keywords: Mas Archive, Adolf Mas, Municipal Toledo Archive, photography, San Román Church, heritage.

1. Introducción

El invento de la fotografía permitió fijar lo real de nuestra contemplación sensorial: vistas de ciudades, ruinas de siglos pasados, tipos populares y paisajes pasaron a formar parte de la memoria fotográfica. La imagen resultante recorrió un vertiginoso camino que condujo su razón de ser por variados objetivos: desde la esfera vinculada a la experiencia del viaje, al retrato de las élites sociales, sin olvidar el reflejo de las tradiciones populares o las crónicas de guerra. Si bien, más allá del valor estético y creativo, simbólico y cronístico, la fotografía es, ante todo, una fuente documental de incuestionable valor para la comprensión y análisis de nuestro patrimonio e historia reciente.

Los pioneros de la fotografía en España, la mayoría viajeros foráneos que pronto se aprovecharon del prometedor recurso económico que ofrecía este revolucionario invento, se guiaron en un primer momento impulsados por el imperante sentido romántico de captar lo exótico y sublime (LÓPEZ MONDÉJAR, 1997: 19). Incluso, la supervivencia del orientalismo, que había impregnado muchas de las expediciones de los pintores–viajeros desde las primeras décadas de la centuria, se dejó sentir en los objetivos de sus instantáneas. En consecuencia, aquellas primeras tomas, como todas las que se fueron produciendo con el avance y perfeccionamiento de la técnica fotográfica, son hoy una fuente indiscutible para el estudio de un variado

conjunto de motivos históricos, patrimoniales o antropológicos, entre otros. Al hilo de lo expuesto, la fotografía supuso, de igual modo, una consolidada herramienta al servicio del desarrollo turístico de España (VEGA DE LA ROSA, 2011), pues al igual que las guías de viaje habían contribuido a construir un imaginario de las principales ciudades del país, así mismo la fotografía se convertía en un signo de identidad y en un recurso comercial de primer orden (MORENO, 2004).



1. *Retrato de dos mujeres vestidas a la moda oriental*. Fotografía Linares, ca. 1930. Colección particular (Toledo)

Toledo fue una de las principales ciudades españolas retratadas por innumerables viajeros desde mediados del siglo XIX (NICOLÁS, 2018: 277-292); fotógrafos profesiones y otros muchos aficionados descubrían en sus calles y monumentos la esencia de una antigua ciudad con un evidente mestizaje de civilizaciones (SÁNCHEZ VIGIL, 2007: 174-183). A las numerosas publicaciones realizadas como reclamo turístico por las instituciones públicas, se sumaron aquellas otras de iniciativa privada que ofrecían como atractivo un variado conjunto de estereotipos culturales y artísticos (GARCÍA ÁLVAREZ, 2007: 193-212), editados en variados formatos (LÓPEZ TORÁN, 2021: 237-255), entre los que destacaba el pasado de influencia musulmana recogido en las edificaciones mudéjares y en las recreaciones de ambientes orientalizantes (Fig. 1)[1].

El patrimonio artístico toledano supuso, desde el principio, el catalizador principal a partir del cual orientar las herramientas de difusión de la ciudad castellana por parte de los promotores púbicos y los intereses privados. La imagen fotográfica de sus numerosos monumentos, donde incluimos de igual modo la edición de postales artísticas (MORALEDA, 2021: 257-269), supuso un aliciente recurso económico que fue aprovechado por la naciente industria turística. En estos términos, al tratar la fotografía

1 Entre algunos establecimientos comerciales de origen nacional que se dedicaron a la venta de fotografías patrimoniales podemos citar el *Gran Centro de Fotografías* del granadino Abelardo Linares, establecido en Toledo desde 1911, quien incluyó en su estudio un decorado que simulaba una estancia de influencia oriental, donde los turistas podían retratarse vestidos a la moda andalusí.

de patrimonio en nuestro país debemos destacar el Estudio Fotográfico de Adolf Mas, entre otros, fundado en la ciudad de Barcelona en 1904, año en el que cerró su anterior establecimiento de venta de material fotográfico (PERROTTA, 2021: 373-393). Las numerosas expediciones de la compañía realizadas por la vasta geografía española llevaron a considerarlo el establecimiento más comprometido con la iniciativa fotográfica patrimonial, de ahí que, incluso, llegó a utilizar como marca comercial la célebre frase: "Repertorio Iconográfico de España Arxiv Mas". Esta aproximación al patrimonio a través de la fotografía supuso un renovado objetivo en el que la ingente labor documental no estaba exenta de los legítimos intereses económicos de la compañía.

Una de las últimas expediciones del fotógrafo Adolf Mas Ginestá (1861-1936) por tierras de España llegó a la ciudad de Toledo en 1934 de la mano de su hijo Pelai Mas Castañeda. Su obra, como la de otros muchos que le precedieron, se detuvo en reflejar la riqueza monumental de la urbe castellana, testimonio gráfico de indiscutible valor para la historia del patrimonio. De aquella expedición nos hemos interesado por las fotografías de las pinturas murales de la iglesia toledana de San Román[2], realizadas en 1935, por lo que hemos considerado como objetivo principal en este trabajo analizar la evolución formal de las representaciones iconográficas tres décadas antes de su primera restauración. Aquella intervención introdujo sutiles cambios y añadidos en las áreas policromadas, muchos de los cueles solo son reconocibles a través del uso de las fotografías como fuente documental, lo que nos permitirá comparar su estado original y el resultado que hoy ofrece la decoración mural del templo.

2. El Archivo Municipal de Toledo y su compromiso con el patrimonio fotográfico: las pinturas de la iglesia de San Román en las fotografías del Archivo Mas

A propósito de la adquisición en 2011 por parte del Archivo Municipal de Toledo de un lote de fotografías en papel correspondientes al Archivo Mas, se despertó mi

2 El edificio corresponde a una construcción mudéjar toledana de principios del siglo XIII, cuya consagración fue promovida por el arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada en 1221. Tras el fin de las obras propiamente arquitectónicas fue decorada con las pinturas murales que hoy presenta, dentro de unas pautas estilísticas correspondientes a finales del Románico. Se desconoce con exactitud el momento en el que los muros fueron enlucidos y ocultadas sus pinturas, lo que supuso una importante pérdida en la integridad de sus repertorios iconográficos, descubiertos a principios del siglo XX.

interés por rastrear algunos detalles de su contenido. Entre las imágenes y fichas adquiridas en la casa de subastas de Barcelona, Soler y Llach, se encuentran 41 de las 42 tomas realizadas de la Iglesia de San Román, correspondientes al año 1935, cuyo valor trasciende al propio de la obra gráfica, pues se tomaron varias décadas antes de la restauración de sus pinturas murales, lo que supone un documento de singular interés para la historia y la evolución del patrimonio municipal.

El ejemplo que expongo como hilo conductor de mi intervención es una de las numerosas adquisiciones que se vienen realizando en los últimos años por parte del Archivo Municipal de Toledo, cuyo compromiso con el patrimonio fotográfico de la ciudad ha orientado el trabajo de la dirección y del personal auxiliar de la institución hacia una recuperación y conservación de la imagen gráfica de Toledo, así como su posterior catalogación, digitalización y difusión de sus fondos (GARCÍA RUIPÉREZ, 2007: 140-156).

Con la incorporación de las fotografías de la colección Luis Alba (GARCÍA RUIPÉREZ, 2018: 27-53) se han incrementado los fondos fotográficos municipales, tanto en número como en calidad, si bien, el empeño no ha cesado por parte de su máximo responsable a la hora de completar el patrimonio público con todas aquellas instantáneas que sirvan a un mejor conocimiento de la ciudad a través de sus imágenes[3].

El lote de fotografías adquirido, que supera el centenar de vistas, se centra principalmente en dos edificios de la ciudad, la Iglesia de San Román y el Convento de Santa Isabel de los Reyes, con abundantes tomas de detalles arquitectónicos de gran interés (Fig. 2). Cada positivo se presenta pegado a un folio DinA4 por las esquinas del margen izquierdo, con unas dimensiones de 17 x 22 cm. Cada papel fotográfico está marcado en su ángulo inferior izquierdo con el sello en seco de la casa: «Arxiv "MAS" Barcelona», y en su reverso se ha estampado un texto en tinta azul en el que se lee: «Esta prueba es copia de un negativo propiedad del "Arxiv Mas" y no puede ser reproducida sin permiso». Los folios sobre los que se han pegado las fotografías están taladrados con cuatro orificios en su margen izquierdo, con el fin de ser archivados[4], y sobre estos se han pegado unas cartulinas encabezadas por el membrete comercial de la casa

3 Agradezco en este punto la permanente disposición del personal del Archivo Municipal de Toledo que, con absoluta profesionalidad y trato cercano, me han facilitado todas y cada una de mis consultas.

4 Desconocemos el destino de estos positivos, pues no hemos podido acceder a la información del anterior propietario, en cualquier caso, tanto los folios como las tomas fotográficas se presentan en perfecto estado de conservación, sin marcas de uso, ni deterioro.

-ARXIV "MAS" BARCELONA / FRENERÍA, 5-, donde se recogen los datos principales que corresponden a cada toma fotográfica: el número de cliché, la fecha, la localización geográfica del objeto fotografiado y el título de la imagen. Gracias a la consulta realizada en el Archivo de la Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic[5] hemos podido comprobar la correlación de los negativos conservados en la institución catalana con los datos de cada una de las fichas y positivos adquiridos por el Archivo Municipal de Toledo.

2.1 La ciudad de Toledo en la campaña fotográfica de Adolf Mas[6]

Aunque durante los primeros años el objetivo principal del Archivo Mas fue detenerse en el patrimonio circunscrito al territorio catalán, las aspiraciones comerciales del negocio le llevaron a ampliar su prisma de actuación, en particular con el fin de adecuarse a las necesidades del mercado y de los nuevos clientes, como los hispanistas americanos Walter Cook[7] y Chandler Post[8]. Aunque Aldolf Mas mantuvo hasta el final la responsabilidad de alcanzar los mejores acuerdos con los principales clientes, fue su hijo Pelai Mas Castañeda (1891-1954) quien se implicó desde 1913 en las expediciones fotográficas por el país, denominado en la documentación como "Delegat A" (PERROTTA, 2018: 291).



2. *Detalle de albanega con imagen del profeta Joel.* Fotografía Arxiv Mas (C. 79857), 1935. Archivo Municipal de Toledo

5 Después de la Guerra Civil (1936-1939), el Archivo Mas fue adquirido en 1941 por Teresa Amatller, lo que permitió la supervivencia del mismo, incorporándolo así a la colección del Instituto Amatller de Arte Hispánico, donde hoy se conservan los negativos de las tomas a las que dedicamos nuestra intervención. En este punto, agradezco las facilidades que, desde la institución catalana, me han brindado para la consulta de todos aquellos datos necesarios para la elaboración del presente trabajo.

6 Para profundizar en la historia y detalles de las diferentes campañas fotográficas de la compañía fundada por el fotógrafo Adolf Mas Ginestá es de obligada consulta la tesis doctoral defendida por Carmen Perrotta (PERROTTA, 2018).

7 Walter Cook (1888-1962) fue un hispanista y arqueólogo estadounidense especializado en pintura románica catalana. Su actividad académica estuvo vinculada a la New York University, ciudad en la que fundó en 1932 el Institute of Fine Arts.

8 Chandler Post (1881-1954) fue un destacado hispanista e historiador del arte de origen estadounidense, especializado en pintura hispánica medieval, lo que le obligó a permanecer largas temporadas en España, así como a documentar abundantes repertorios iconográficos del arte español.

El número de encargos de los hispanistas Cook y Post, como representantes de los intereses culturales de la Frick Art Reference Library y del Fogg Art Museum, se incrementó desde 1929, en cuyas misivas expresaban también la demanda de nuevos clientes como el Metropolitan Museum of Art. Al hilo del incremento de las campañas fotográficas surgió la idea de visitar Toledo en 1933, aunque no fue hasta el mes de mayo de 1934 cuando se llevó a cabo, para lo que recibió el apoyo explícito del arzobispo de Toledo, Isidro Gomá (1869-1940) (PERROTTA, 2018: 405). En una carta del 30 de marzo de 1934, remitida por Mas a Walter Cook, se especifica el interés por la expedición y los fondos económicos disponibles para la misma[9]:

> (…) Acabamos de recibir carta del Dr. Post, en la que dice: El Sr. Cook y yo tenemos cada uno 2500 Ptas. para la campaña de Toledo, en total 5000 Ptas. Si el Archivo "Mas" puede hacer la faena de la Catedral e iglesias de Toledo con esta suma, el Fogg Museum mandará su mitad tan pronto recibamos de Vd. El aviso de que Vdes. Han obtenido el permiso del Arzobispo para fotografiar los Monumentos de Toledo; y al mismo tiempo mandará una lista de las pinturas más importantes.

Los permisos y acuerdos con el cabildo toledano de particulares interesados tanto en aspectos patrimoniales como en otros de índole comercial se venían sucediendo desde décadas atrás, así en la reunión capitular del 4 de agosto de 1932 el Cabildo Primado recibió una petición del fotógrafo Pablo Rodríguez[10] (CARRERO DE DIOS, 1987) para la venta de fotografías de la catedral[11], lo que viene a ratificar la importancia del negocio de la fotografía al hilo del despegue turístico.

El 11 de mayo de 1934 se leyó en Capítulo General la primera solicitud de Pelai Mas para iniciar la expedición fotográfica en Toledo, iniciativa que venía precedida de la intervención del prelado toledano como apoyo explícito al proyecto, para lo que se nombró, en el Capítulo siguiente del día 15 del mismo mes, una comisión

9 Carta del 30 de marzo de 1934. Caja Walter Cook, Institut Amatller d'Art Hispànic.

10 El fotógrafo Pablo Rodríguez (1897-1975) perteneció a la conocida "Casa Rodríguez", estudio que había fundado en Toledo su padre Eugenio Rodríguez, y que heredó junto con sus hermanos, situado en la calle Comercio 22 de la capital castellana.

11 Reunión capitular del 4 de agosto de 1932. *Libro de Actas Capitulares* (Libro 123) -1931 al 1936- página 10, (Archivo Capitular de Toledo).

integrada por los señores Arcediano y Tesorero, con la presidencia y secretaría del Cabildo, para el estudio de las bases del contrato que debía ser redactado[12]. Sin embargo, durante el mes de julio se ordenó la paralización de la actividad[13], al haber llegado al Cabildo las bases para el contrato de exclusividad en el que se incluía al fotógrafo toledano Pablo Rodríguez, a quien Pelai Mas había designado como representante, "quien cuidará de la administración y la liquidez". Esta intromisión en las decisiones contractuales, que no habían sido discutidas en cabildo, tuvo como consecuencia la dimisión en pleno de la comisión anteriormente constituida, por lo que a primeros del mes de agosto el arzobispo hubo de nombrar una nueva comisión con el fin de resolver el acuerdo y manifestó que fuese informado el Sr. Mas para reanudar los trabajos fotográficos que habían sido suspendidos, así como concederle la exclusividad para sacar fotografías en la catedral[14].

El abundante patrimonio del templo primado y algunos imprevistos, como las dificultades que ponía el Cabildo para el acceso a ciertos materiales[15], ralentizaron el proyecto, por lo que se decidió enviar como apoyo a uno de los trabajadores del estudio, Josep Solanas —quien estuvo empleado en la compañía desde 1926 a 1937—, así como continuar con una nueva campaña en 1935 y concluir con ésta el reportaje fotográfico.

De aquella expedición son las tomas de la Iglesia de San Román a las que atendemos en nuestro estudio, la mayor parte correspondientes a vistas interiores, con especial atención en los detalles de las pinturas murales, que se encontraban recién descubiertas tras siglos ocultas bajos gruesos revocos de cal. Veamos en el siguiente cuadro el desglose de las tomas realizadas:

12 Reunión capitular del 15 de mayo de 1934. *Libro de Actas Capitulares* (Libro 123) -1931 al 1936-, página 241. (Archivo Capitular de Toledo).

13 El inicio de los trabajos había sido confirmado por el deán, quien dio el permiso en el capítulo del 18 de mayo de 1934.

14 El beneficio que recibía la catedral por la exclusividad concedida era del 35% por comisión directa en las ventas, más quinientas pesetas anuales por comisión indirecta.

15 No deja de ser relevante la negativa del Cabildo a fotografiar la colección de tapices, y en realidad todo aquello que no formara parte de las dependencias sometidas a la visita ordinaria de los turistas, por lo que queda de manifiesto el interesado valor que el Cabildo otorgaba a las fotografías como reclamo turístico, y en menor medida como herramienta de difusión patrimonial.

Tabla 1. Relación de imágenes tomadas de la Iglesia de San Román[16]. Año 1935

Nº de Cliché	Descripción
C 9361	Exterior-Torre campanario- Obra de tradición musulmana- Anterior al año 1166
C 79835	Interior-Nave con arcos obra mudéjar y con pinturas murales- S. XIII
C 79836	Interior- Arcos de la nave central y de una de las laterales- Obra mudéjar con pinturas murales del S. XIII (La actual iglesia de San Román fue consagrada en el año 1221)
C 79837	Interior- Vista parcial de la nave central y una de las naves laterales
C 79838	Interior- Vista parcial de la nave central y una de las naves laterales
C 79839	Interior- Arco de una de las naves laterales- Obra mudéjar con pinturas del S. XIII
C 79840	Interior- Pinturas murales de una de las naves laterales. S. XIII
C 79841	Interior- Ventana mudéjar y pinturas murales de una de las naves laterales
C 79842	Interior- Ventana mudéjar y pinturas murales de una de las naves laterales
C 79843	Interior- Arco mudéjar entre la nave central y una de las laterales y pinturas murales- S. XIII
C 79844	Interior- Hornacina de la parte superior de la nave central y pinturas murales- S. XIII

16 Tanto la descripción como el número de cliché son coincidentes en la ficha aneja a cada uno de los positivos adquiridos por el Archivo Municipal de Toledo y en la documentación de las tomas de Toledo, conservada en el Institut Amatller d'Art Hispànic.

C 79845	Interior- Pinturas murales- S. XIII
C 79846	Interior- Pinturas murales- S. XIII
C 79847	Interior- Pinturas murales- S. XIII- Dos ángeles
C 79848	Interior- Pinturas murales- S. XIII- Ángeles
C 79849	Interior- Pinturas murales- S. XIII- Figura de un hombre desnudo[17]
C 79850	Interior- Pinturas murales- S. XIII- Ángel y San Juan Bautista
C 79851	Interior- Pinturas murales- S. XIII- Figuras de hombres desnudos
C 79852	Interior- Pinturas murales- S. XIII- Varias figuras
C 79853	Interior- Pinturas murales- S. XIII- Varias figuras
C 79854	Interior- Pinturas murales- S. XIII- Profeta Daniel
C 79855	Interior- Pinturas murales- S. XIII- Profeta
C 79856	Interior- Pinturas murales- S. XIII- Profeta
C 79857	Interior- Pinturas murales- S. XIII- Profeta
C 79858	Interior- Pinturas murales- S. XIII- Creación de Adán
C 79859	Interior- Pinturas murales- S. XIII- Rey
C 79860	Interior- Pinturas murales- S. XIII- Dos obispos
C 79861	Interior- Pinturas murales- S. XIII- Busto de un obispo- Detalle del C 79860
C 79862	Interior- Pinturas murales- S. XIII- Busto de un obispo- Detalle del C 79860
C 79863	Interior- Pinturas murales- S. XIII- Figuras femeninas
C 79864	Interior- Pintura mural de un arco- S. XIII- Santo obispo
C 79865	Interior- Pintura mural de un arco- S. XIII- Santo obispo
C 79866	Interior- Pintura mural de un arco- S. XIII- Santo obispo

17 Del lote de fotografías adquirido por el Archivo Municipal de Toledo, este es el único positivo que no contiene el conjunto respecto de las tomas de la Iglesia de San Román.

C 79867	Interior- Capitel del pilar de un arco- Procede de una construcción más antigua
C 79868	Interior- Capitel del pilar de un arco- Procede de una construcción más antigua
C 79869	Interior- Capitel del pilar de un arco- Procede de una construcción más antigua
C 79870	Interior- Capitel del pilar de un arco- Procede de una construcción más antigua
C 79871	Interior- Capitel del pilar de un arco- Procede de una construcción más antigua
C 79872	Interior- Capitel del pilar de un arco- Procede de una construcción más antigua
C 79873	Interior- Capitel del pilar de un arco- Procede de una construcción más antigua
C 79874	Interior- Capitel del pilar de un arco- Procede de una construcción más antigua
C 79875	Interior- Capitel del pilar de un arco- Procede de una construcción más antigua

2.2 Las intervenciones en las pinturas murales de San Román y la comparativa actual con las fuentes fotográficas del Arxiv Mas

Las primeras referencias a las pinturas murales de la Iglesia de San Román quedaron recogidas por el historiador cordobés, Rafael Ramírez de Arellano (1854-1921), en su obra *Las Parroquias de Toledo* (1921):

> (…) las pinturas murales de que debe estar cubierta toda la nave central y están al descubierto detrás del órgano. Son de rojo y blanco, de dibujos árabe bizantinos, probablemente de la segunda mitad del siglo décimo. (…) Es una lástima que no se quite la cal de la iglesia y se descubran las pinturas árabes (…). (235-236)

Años después, el informe emitido desde la Real Academia de Bellas Artes de Toledo (SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, et. al., 1929: 221), firmado en 1929 por los académicos Francisco de Borja San Román, Pedro Román, Enrique Vera e Ismael





3 y 4. *Vista comparativa del muro occidental de la nave de la epístola*. Fotografía Arxiv Mas (C. 79840), 1935. Archivo Municipal de Toledo. Imagen actual, 2021. Fotografía del autor

del Pan, indicaba que "los Sres. Pérez-Hita y Sierra, (…) han descubierto parte de dichas pinturas en la zona correspondiente al muro meridional", si bien, no se procedió a desprender en su totalidad la capa de cal que las cubría, ni a consolidar las grietas ni a estabilizar los muros, hasta la intervención del arquitecto Emilio Moya Lledós[18] entre 1933 y 1934, en la línea de la recién inaugurada *Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional* de 1933[19], tras haber sido declarada la iglesia Monumento histórico-artístico en 1931 por el Gobierno Provisional de la República[20].

En claro contraste con la legislación anterior de 1929, la ley surgida en el marco de la Segunda República señalaba, entre otras cuestiones (González-Úbeda, 1981: 47-53):

Se prohíbe todo intento de reconstrucción de los monumentos, procurándose por todos los medios de la técnica su conservación y consolidación, limitándose a restaurar lo que fuere absolutamente indispensable y dejando siempre reconocibles las adiciones.

Tras aquellas intervenciones, la importancia del descubrimiento trascendió a nivel nacional, de ahí el artículo publicado por José Camón Aznar (1941: 50-58), en el que se apuntaba la influencia románica de la elaboración de las pinturas: "La pintura se realiza según técnica románica, con colores enteros, sin matizar cromáticamente el modelado". Al hilo de su revalorización, consolidadas ya las pinturas y los muros del templo, fueron varias las intervenciones a lo largo del siglo XX que se centraron en recuperar la integridad del discurso iconográfico (VVAA, 1989:

18 Entre otras intervenciones en Toledo, Emilio Moya participó en la rehabilitación de San Juan de la Penitencia y en la adecuación e instalación del Museo Arqueológico Provincial en el Hospital de Santa Cruz (1931-1936).

19 <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1933/145/A01393-01399.pdf> [Consulta: 30 de diciembre de 2021].

20 <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1931/155/A01181-01185.pdf> [Consulta: 30 de diciembre de 2021].

247-268), si bien, hemos podido advertir, a través de la consulta de las fuentes fotográficas del Arxiv Mas, los importantes añadidos y reintegraciones, con serias dificultades a la hora de distinguir la obra original, tal y como defiende Carmen Rallo (2002). De igual modo, al comparar las fuentes graficas con la imagen actual de los paramentos del templo, advertimos alteraciones en la fábrica del muro, la pérdida de algunos revocos y la desaparición o modificación de vanos y hornacinas sin un criterio claro de intervención[21] (Figs. 3 y 4).

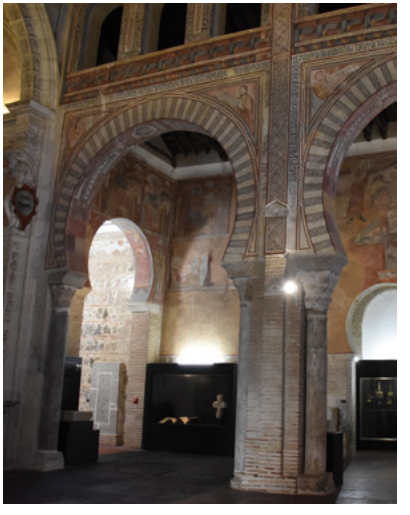
En la Ficha General redactada el 20 de marzo de 1965 por el restaurador de pintura Joaquín Ballester Espí, según modelo del Instituto Central de Restauración, se anotaron algunos datos al respecto del estado de las pinturas murales, de las que se dice que estaban "muy deterioradas y picadas, debido a que las pinturas han aparecido debajo de una estructura arquitectónica que se sobrepuso a la mudéjar". Los trabajos tuvieron una duración de dos meses, en los que se procedió a la "limpieza, fijación y restauración al temple", si bien, el citado informe no especifica detalle alguno respecto de los criterios que se llevaron a cabo en la consolidación de la policromía o reintegración de los motivos iconográficos intervenidos.

Tras la operación inicial del año 1965, el restaurador Joaquín Ballester Espí firmó dos informes más, uno en 1970 y otro en 1979, este último por el deterioro que sufrían los muros de la nave de la epístola a causa de las goteras de la cubrición. Ambos informes, bajo la supervisión del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte —dependiente de la Dirección General de Bellas Artes—, son poco explícitos en detalles respecto al nivel de intervención en los pigmentos, ni en la metodología de reconstrucción de motivos iconográficos. Ante esta circunstancia, la comparación del estado actual de las pinturas con las fotografías tomadas durante la campaña dirigida por Pelai Mas delatan un importante grado de intervención, en cierto modo, contrario al espíritu de la *Ley de Patrimonio Histórico* de 1933 que apostaba por mantener la esencia del original[22] frente a las teorías intervencionistas más propios de las "escuelas restauradoras". Los ideales subjetivos del res-

21 Desde 1940 el responsable de las actuaciones de restauración en Toledo pasó a ser el arquitecto José Manuel González Valcárcel, quien intervino en la Iglesia de San Román desde 1958, por lo que consideramos que, a efectos arquitectónicos, toda modificación ajena a lo pictórico pasó por la decisión del citado responsable.

22 El desarrollo de la ley sufrirá importantes incumplimientos tras la Guerra Civil.





5 y 6. *Vista comparativa de la cabecera de la nave de la epístola*. Fotografía Arxiv Mas (C. 79836), 1935. Archivo Municipal de Toledo. Imagen actual, 2021. Fotografía del autor

taurador, por los que se apostaron como criterio para completar escenas o diseñar nuevos vanos, han tenido como resultado una sutil alteración de la percepción de los restos originales, lo que impide distinguir con claridad la obra medieval de los añadidos contemporáneos.

Hemos tomado de ejemplo algunos de los positivos fotográficos realizados en 1935 como referentes para considerar nuestro ejercicio de comparación, de este modo la asimilación de la realidad de las intervenciones sobre los paramentos del templo será más evidente, pues, de otro modo, la ausencia de datos concretos en los informes técnicos hace realmente compleja la tarea de identificar las partes originales de los añadidos posteriores.

Entre los referentes iconográficos reconocidos en el interior del templo, el restaurador destacaba la presencia de tres evangelistas en el muro de cabecera de la nave de la epístola —san Marcos, san Mateo y san Lucas—. A modo de franja continua, pero ya sobre el paramento del muro sur, se puede observar al cuarto de los evangelistas —san Juan—, tal y como lo recoge el informe firmado por Ballester el 3 de noviembre de 1970: "En el muro interior un Evangelista, San Juan, siguiendo a los del lado y bajo de este una figura casi perdida". Esta información vertida por el citado informe nos llevaría a interpretar como originales los dibujos a los que se refiere, si bien, al cotejar la vista actual con los referentes fotográficos del Arxiv Mas, nuestra sorpresa no es solo la vista de cierto deterioro en la policromía del grupo de los tres evangelistas, sino la casi absoluta perdida del cuarto —san Juan—, por lo que la escena actual es una total reintegración en base a los escasos detalles que se habían conservado (Figs. 5-6).



7 y 8. *Vista comparativa de la escena del Edén*. Fotografía Arxiv Mas (C. 79858), 1935. (Archivo Municipal de Toledo). Imagen actual, 2021. Fotografía del autor

El informe continúa con algunos detalles relacionados con la escena del Edén, situada a los pies de la nave de la epístola: "Abajo en el lateral de otro arco, Eva y el Padre Eterno prohibiéndole el fruto del árbol del bien y del mal". Si bien, lo más sorprendente del informe es la apreciación con la que continua el restaurador en relación a uno de los detalles del árbol del paraíso: "También es curioso hacer notar la forma de concebir las raíces del árbol de la Ciencia que entrelazándose forman un dibujo ornamental mudéjar". Al dirigirnos a la fuente fotográfica de la toma realizada por Pelai Mas en 1935 advertimos los deterioros del muro occidental donde

aparece dibujado el episodio del Génesis, y casualmente el tramo inferior del árbol se observa totalmente perdido, por lo que el resultado actual de las raíces es una interpretación del restaurador, quien parece haber olvidado su intervención apenas un lustro antes de escribir los comentarios del informe de 1970 (Figs. 7-8).

Al hilo de esta escena, me asaltan serias dudas a la hora de identificar a los personajes del episodio bíblico. La figura de Dios Padre, vestido con túnica y manto sobre los hombros, se representa con la diestra levantada, en clara alusión a la advertencia de la prohibición de comer del árbol del paraíso, mensaje que enfatiza al elevar el dedo índice como recurso gestual. Si bien, el segundo personaje, identificado como Eva en los estudios realizados hasta la fecha (ABAD CASTRO, 2006:281-306), no parece tan evidente, sobre todo al analizar las fotografías de 1935. La obra original presentaba importantes pérdidas en las extremidades inferiores y en parte del rostro, y de igual modo carecía de una clara huella de los senos como atributos anatómicos femeninos[23], lo que me lleva a interpretar la identificación de la figura como Adán —no Eva—, según modelos contemporáneos donde la iconografía de este episodio del Génesis presenta a Eva detrás de Adán[24], como observamos en la viñeta iluminada en *La Biblia de Burgos* (YARZA LUACES, 1968: 59-61), entre otros ejemplos coetáneos. Esta hipótesis se ve reforzara con la lectura de la ficha que complementa la fotografía de Pelai Mas, identificada con el cliché número 79 858 y titulada: "Interior- Pinturas murales- S. XIII- Creación de Adán". Como ya he anotado, la ausencia teórica de un método específico para la elaboración de estas intervenciones nos llevaría a múltiples reflexiones con las que abordar los motivos de esta reinterpretación.

3. Conclusiones

La escasa repercusión de las fuentes documentales al estudio de las sucesivas intervenciones de las pinturas murales de la Iglesia de San Román de Toledo se ha visto compensada tras la consulta de las fotografías tomadas por Pelai Mas en

23 Resulta evidente la interpretación del restaurador a la hora de dibujar los senos sobre el pecho de la figura humana, pero sin un criterio claro que permita afirmar lo oportuno de dicha reintegración.

24 La apertura de un arco como acceso a nuevas dependencias a los pies del templo, en época posterior a la construcción original, propició la pérdida de las pinturas murales de este tramo, lo que hizo desaparecer la segunda figura del episodio del Génesis.

1935. Aquellos negativos, conservados en el Institut Amatller d'Art Hispànic, se positivaron según los encargos que recibía la compañía de sus habituales clientes.

La adquisición por parte del Archivo Municipal de Toledo de un lote superior al centenar de positivos de la compañía fundada por Adolf Mas, ha permitido conocer con mayor rigor científico la evolución de las diferentes escenas pintadas en los muros de la iglesia toledana, así como los añadidos en las sucesivas campañas de restauración desde principios del siglo XX, lo que otorga al documento fotográfico un valor indiscutible como fuente para el estudio del patrimonio artístico. Esta adquisición, de igual modo, ha enriquecido los fondos fotográficos municipales, lo que supone una apuesta decidida por parte de la institución pública por acercar al ciudadano la imagen histórica de la ciudad.

El ejercicio comparativo de las imágenes actuales con los positivos de 1935 nos ha llevado a confirmar las importantes modificaciones proyectadas por parte de los principales responsables de las sucesivas restauraciones. Ha quedado demostrada la intervención indiscriminada, tanto a nivel arquitectónico como pictórico, sin un claro criterio científico que argumente la motivación de las alteraciones más notables.

Bibliografía

Abad Castro, C. (2006). "La iglesia de San Román" en *Iberdrola: un siglo de restauraciones del patrimonio histórico-artístico español*, pp. 281-306.

Camón Aznar, J. (1942). "Pinturas murales de San Román de Toledo" en *Archivo Español de Art*e, núm. 49, pp. 50-58.

Carrero de Dios, M. et al. (1987). *Imágenes de un siglo. Fotografías de la casa Rodríguez, Toledo, 1884-1984*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

García Álvarez, J. (2007). "Paisajes nacionales, turismo y políticas de memoria: Toledo (1900-1950)" en *Ería*, 73-74, pp. 193-212.

García Ruipérez, M. (2007) "La colección de postales del Archivo Municipal de Toledo. Formación, conservación, descripción y difusión" en Crespo Jiménez, L. y Villena Espinosa, R. (eds.). *Fotografía y Patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha y ANABAD, pp. 140-156.

— (2018) "La colección de fotografías de Luis Alba en el Archivo Municipal de Toledo" en López Torán, J.M. y Villena Espinosa, R. (eds.). *Fotografía y Patrimonio*

Cultural. V, VI y VII Encuentros en Castilla-La Mancha. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, pp. 27-53.

González-Úbeda Rico, G. (1981). *Aspectos jurídicos de la protección del patrimonio histórico-artístico y cultural*. Madrid: Ministerio de Cultura.

López Mondéjar, P. (1997). *Historia de la fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg.

López Torán, J. M. (2021). "Toledo para "turistas" en casa: vistas estereoscópicas de las compañías estadounidenses" en Almarcha, E. y Villena, R. (eds). *Fotografía y Turismo. VIII Encuentro en Castilla-La Mancha*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, pp. 237-255.

Moraleda Moraleda, J. (2021). "El color como nuevo atractivo turístico en la postal: Purger & Co y Toledo a principios del siglo XX" en Almarcha, E. y Villena, R. (eds). *Fotografía y Turismo. VIII Encuentro en Castilla-La Mancha*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, pp. 257-269.

Moreno A. (2004). *Turismo y nación. La definición de la identidad nacional a través de los símbolos turísticos. España 1908-1929*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Perrotta C. (2017). *De la toga a la cámara fotográfica: Adolf Mas Ginestà (1860-1936). Innovación archivística al servicio del arte románico*. (Tesis Doctoral Inédita).

— (2021). "El Repertorio iconográfico de España del Archivo Mas y la Exposición Internacional de Barcelona de 1929" en Almarcha, E. y Villena, R. (eds). *Fotografía y Turismo. VIII Encuentro en Castilla-La Mancha*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, pp. 373-394.

Rallo Gruss, C. (2002). *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a final de la Edad Media: tradición e influencia islámica*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Ramírez de Arellano, R. (1921). *Las Parroquias de Toledo*. Toledo.

San Román Fernández, F. B. et. al., (1929). "Informe sobre las pinturas murales descubiertas en la iglesia de San Román" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 40 - 41, pp. 221-223.

Sánchez Vigil, J. M. (2007). "Fotografías de Toledo en la colección de Rafael Díez Collar" en Crespo Jiménez, L. y Villena Espinosa, R. (eds.). *Fotografía y Patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha y ANABAD, pp. 174-183.

Torres Camacho, J. N. (2018). "Turismo y fotografía en la ciudad de Toledo a través de sus monumentos" en Villena, R. y López Torán, J. M. (eds). *VI Encuentro tras la cámara: centenario de Casiano Alguacil (1914-2014) y homenaje a Manuel Carrero de Dios*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, pp. 277-292.

Vega de la Rosa, C. (2011). *Lógicas turísticas de la fotografía*. Salamanca: Ensayos Arte Crítica.

VVAA. (1989). *Fuentes documentales para el estudio de la restauración de monumentos en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 247-268.

Yarza Luaces J. (1968). "La Biblia románica de la Biblioteca Provincial de Burgos" en *Archivo Español de Arte*, núm. 161, pp. 59-61.



LOS DIORAMAS DE *EL QUIJOTE* O EL HALLAZGO DE UN FOTÓGRAFO

Rafael Torrella

Conservador del Arxiu Fotogràfic de Barcelona

Resumen

El año 1926 el comité de la Exposición Internacional de Barcelona encargó al pintor Carlos Vázquez la realización de unos dioramas sobre la vida de Don Quijote que figuraron en el Poble Espanyol de Montjuïc de Barcelona. Las fotografías que dan cuenta del trabajo de documentación que realizó el pintor en La Mancha para la preparación de los dioramas habían sido objeto de diversas interpretaciones sobre su autoría. La investigación realizada entre los fondos del Arxiu Fotogràfic de Barcelona permiten ahora identificar sin dudas el fotógrafo Juan Manuel Alberti Espino como el responsable de ese magnífico trabajo, así como desglosar la gran labor que realizó para la sección artística de la Exposición de 1929.

Palabras clave: fotógrafo, dioramas, Quijote, Carlos Vázquez, Juan Manuel Alberti.

Abstract

In 1926, the committee of Barcelona's International Exposition commissioned the painter Carlos Vázquez to create dioramas on the life of Don Quixote, which were displayed in the Poble Espanyol de Montjuïc in Barcelona. The photographs that show the documentation process carried out by the painter in La Mancha for the preparation of the dioramas had been the subject of various interpretations about their authorship. The research carried out among the collections of the *Arxiu Fotogràfic de Barcelona* now allows us to identify without any doubt the photographer Juan Manuel Alberti Espino as the one responsible for this magnificent work, as well as to break down the great work he did for the artistic section of the 1929 Exhibition.

Keywords: photographer, diorama, Quixote, Carlos Vázquez, Juan Manuel Alberti.

Introducción

El año 1929 se inauguró el Poble Espanyol de Montjuïc, en Barcelona, como un apartado de la magna exposición "El Arte en España" que se realizó en el Palau Nacional, construido para la ocasión en el conjunto de la gran Exposición Internacional que celebró la ciudad condal en ese año. Prefigurado como una exposición al aire libre de arquitectura tradicional del estado español, acogía diferentes realizaciones arquitectónicas de edificios de todo el estado, seleccionados por los creadores del nuevo recinto después de jornadas de estudio de material fotográfico y de la realización de varios viajes por el territorio con la intención de recoger información gráfica y visual que confirmara o renovara las primeras ideas constructivas (TORRELLA, 2021).

Dentro del recinto del Poble Espanyol, en los bajos de algunas de aquellas edificaciones, se realizaron diferentes propuestas escenográficas sobre las provincias españolas en forma de dioramas, encargados a varios artistas (BERTRÁN Y CUENCA, 2020), así como un conjunto de gran relevancia realizado para ilustrar la vida de Don Quijote de la Mancha, el conocido Hidalgo de Cervantes. La propuesta para la realización de esos teatros quijotescos se confirmó, dentro de la Comisión de la Sección El Arte en España, en mayo de 1926 y el día 18 de mayo el Comité ejecutivo de la exposición aprobó su realización, proponiendo la participación de los cervantistas españoles Francisco Rodríguez Marín, Juan Givanel Mas y José Martínez Ruiz "Azorin", y de los artistas Carlos Vázquez de Úbeda y Enric Ros i Güell, pintores, y el escenógrafo Salvador Alarma en la confección del proyecto[1]. Finalmente, el 27 de julio se concretó la propuesta en la figura del pintor Carlos Vázquez, al cual se le invitó a realizar una ruta per la Mancha "al objeto de preparar la ejecución de los dioramas del Quijote y del cuadro histórico de Cervantes"[2]. Seguramente uno de los motivos de hacer recaer el encargo en Carlos Vázquez era debido a que ya en el lejano 1896 acompañó durante un mes y medio a Daniel Urrabieta Vierge por las tierras de la Mancha para hallar localizaciones o la inspiración para hacer les ilustraciones que se publicarían en una edición ilustrada del Quijote (JIMÉNEZ

1 AHCB3-233/5D.54-4 Lligall 13/2 Plandiura i Pou, Lluís. RE 20.

2 AHCB3-233/5D.54-4 Lligall 13/2 Plandiura i Pou, Lluís. RS 39 bis.

JIMÉNEZ, 2012)[3]. Con esta precedente parecía el autor idóneo para el proyecto quijotesco, y así fue contactado por los responsables de la Exposición Internacional. Además, la Comisión de "El Arte en España" incidía en la carta enviada al pintor que "*le acompañará en este viaje el fotógrafo artístico de nuestra oficina D.* ***Juan Manuel Alberti****, el cual se pondrá a sus órdenes para completar fotográficamente las referidas informaciones*"[4].

El viaje en que ambos personajes recorrieron los escenarios quijotescos debió iniciarse a mediados de agosto[5] (recibió confirmación para iniciarse el 4 de agosto) y finalizo hacia mediados de septiembre, puesto que solicitaron una autorización para ampliarlo temporalmente[6], y según la prensa local de Castilla el día 4 de septiembre aún estaban recorriendo el territorio (*El Sol*, 1926). Así pues, el 7 de octubre, según información del Comité de la sección, "efectuado ya este trabajo (el viaje) con señalado acierto, reunidas por dicho señor (Carlos Vázquez) cuantos datos y apuntes eran al efecto necesarios además de un buen número de placas que se custodian en nuestros laboratorios fotográficos, puede procederse a la ejecución de dichos dioramas"[7] (Fig. 1), que se concretaron en como sigue: 1. Don Quijote velando las armas, 2. La aventura de los molinos de viento, 3. Don Quijote y los cabreros, 4. La aventura de Clavileño, 5. Don Quijote en la Cueva de Montesinos y 6. La muerte de Alonso Quijano, el Bueno[8].

El itinerario realizado por Vázquez y Alberti partió de Ciudad Real hacia Puerto Lápice, pasando por los molinos del Campo de Criptana (Fig. 2), por El Toboso, Argamasilla de Alba (Fig. 3), las Lagunas de Ruidera, el Campo de Montiel, Villaher-

3 "las ilustraciones para un libro sobre el trayecto que iba a escribir August Florian Jaccaci" (JIMÉNEZ JIMÉNEZ, 2012).

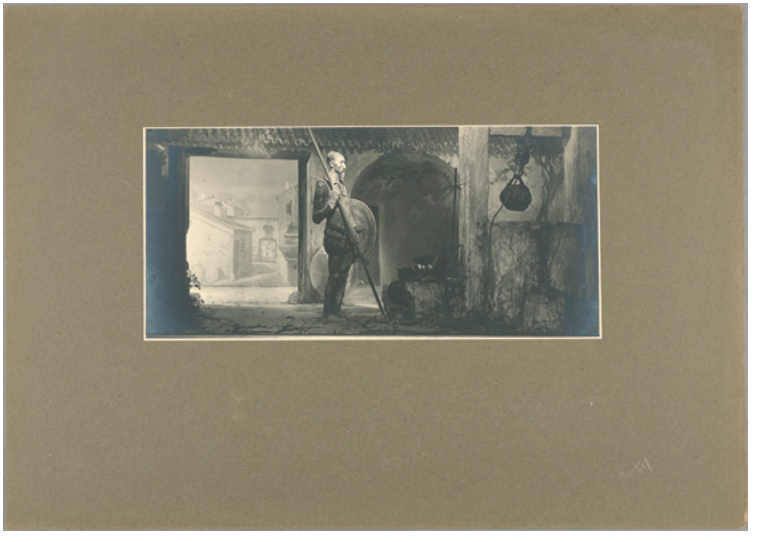
4 AHCB3-233/5D.54-4 Lligall 13/2 Plandiura i Pou, Lluís. RS 39 bis.

5 AHCB3-233/5D.54-4 Lligall 13/2 Plandiura i Pou, Lluís. RS 40 bis.

6 AHCB3-233/5D.54-4 Lligall 13/2 Plandiura i Pou, Lluís. RE 48. El 24 de agosto acepta la prórroga de 10 días.

7 AHCB3-233/5D.54-4 Lligall 13/162 Plandiura Pou, Lluís. P.378.

8 Diario Oficial de la Exposición Internacional, Barcelona 1929. núm. 23, 17 agosto 1929. El texto de la notícia de A. Fernández Escobés, "Don Quijote en el Pueblo Español", ofrece la numeración de diorames que se adjunta.



1. Diorama "*El Quijote velando armas*", de Carlos Vázquez. Copia fotográfica al gelatinobromuro de plata adherida en soporte de cartón con sello seco del fotógrafo en la parte inferior derecha. AFB. Joan Manuel Alberti



2. Molino manchego, 1926. Copia de época al gelatinobromuro de plata, esmaltada. Imagen emblemática de la Mancha y Don Quijote, captada por Joan Manuel Alberti en 1926. AFB. Joan Manuel Alberti

mosa, Fuenllana, Villanueva de los Infantes, el Castillo de Montizón (Fig. 4), Torre de Juan Abad y Sierra Morena (CHAPARRO, 2018). De todos estos lugares Juan Manuel Alberti fue realizando emblemáticas fotografías en negativos de placa de cristal de 18 x 24 cm, que trabajaría posteriormente en Barcelona. Efectivamente, según la relación de trabajos efectuados el mes de octubre de 1926 en los laboratorios fotográficos de la sección, Juan Manuel Alberti ejecutó entre otras faenas el revelado de negativos de 18 x 24 cm correspondientes a "77 de asuntos del Quijote; 4 de asuntos de Quevedo, 66 de documentales varios", además de positivados en papel de 18 x 24 cm, es decir contactos de la placa, a razón de "147 de asuntos del Quijote, Quevedo, y documentales varias con destino al Sr. D. Carlos Vázquez"[9]. El po-

9 AHCB3-233/5D.54-4 Lligall 13/2 Plandiura i Pou, Lluís. n.º 63 octubre 26.

sitivado del material quijotesco perduró hasta febrero de 1927, cuando "se consigna la producción de 21 copias para completar la colección del Quijote 18/24 y 15 ampliaciones de varios asuntos de la Mancha 24/30"[10] (Fig. 5). Algunas de las fotografías fueron identificadas por el autor con citaciones concretas del libro, escribiendo en el margen blanco del papel fotográfico el texto al cual hacían referencia (Fig. 6).

El Arxiu Fotogràfic de Barcelona guarda entre sus colecciones un conjunto de 97 copias positivas en papeles blanco y negro al gelatinobromuro, de 18 x 24 cm, y otras 12 del mismo formato viradas y montadas en cartones con el anagrama del fotógrafo (JMA), procedentes de los trabajos citados, así como 20 copias de los dioramas realizados per el pintor. Es muy posible que las copias que se hicieron en octubre de 1926 para Carlos Vázquez sean las que acabaron en el Museo de Ciudad Real. Según Jiménez, que elabora una descripción de la *colección Carlos Vázquez* que guarda el Museo Provincial de Ciudad Real (MCR):

> Ésta llegó a Ciudad Real en fecha desconocida y está formada por ciento diecisiete ejemplares de formato muy similar. Son positivos sobre papel, por lo general de unos 24 x 18 centímetros, y se encuentran adheridos a cartones de diferentes colores, quizá por provenir del positivado para una exposición. Su temática tiene por objeto bienes histórico-artísticos de la provincia de Ciudad Real, composiciones cervantinas y vistas de paisajes (algunos positivos corresponden a un mismo negativo). A la hora de realizar la catalogación, que puede consultarse íntegra en la página web del Archivo de la Imagen de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, ya se indicaron reservas en el origen de las fotografías explicando que la colección se compone de las imágenes de las que se sirvió para componer alguno de sus cuadros, como la serie de personajes manchegos que utilizó para realizar los Dioramas y otras fotografías reali-



3. Argamasilla de Alba. El rollo o picota. 1926. Copia de época al gelatinobromuro de plata, esmaltada Esta imagen fue el motivo principal de la exposición sobre las fotografías del Quijote realizada en 2006, con atribución errónea de autoría. AFB. Joan Manuel Alberti



4. Castillo de Montizón. 1926. Copia de época al gelatinobromuro de plata, esmaltada. AFB. Joan Manuel Alberti

10 AHCB3-233/5D.54-4 Lligall 13/1 Plandiura i Pou, Lluís. P.173.



5. Cueva de Montesinos. 1926. Copia de época al gelatinobromuro de plata, esmaltada. Esta fotografía sirvió clñaramente de inspiración para la ejecución del diorama 5, "Don Quijote en la cueva de Montesinos". AFB. Joan Manuel Alberti



6. La Dulcinea de Sancho. Con la inscripción: "Capítulo IV. L.I. *Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso*". Copia de época al gelatinobromuro de plata, esmaltada. AFB. Joan Manuel Alberti

zadas durante un viaje que hizo junto al ilustrador Daniel Urrabieta por las rutas del Quijote (JIMÉNEZ JIMÉNEZ, 2012)[11].

1. La autoría de las fotografías

La dificultad de atribuir la autoría de unas fotografías cuando no llevan incorporado el nombre de su creador, en forma de sello de tinta, sello seco, signatura, firma o cualquier otra indicación, es clara. En el caso de les fotografías sobre los escenarios

11 En la consulta a web del museo realizada en enero de 2021, no fue posible consultar las imágenes. En conversación telefónica la conservadora del museo indicó que se habían retirado las fotografías y las descripciones para realizar una nueva catalogación.

del Quijote que nos ocupan la falta de documentación sobre quien acompañaba al pintor propició algunos errores que hoy se pueden subsanar.

Un año después de inaugurarse la Exposición Internacional de Barcelona el mayo de 1929, Ángel Dotor publica un fascículo de la Enciclopedia Gráfica sobre "La Mancha y Don Quijote" (DOTOR, 1930) e incluye algunas de las fotografías directas y cinco de los dioramas realizados por Carlos Vázquez, todas ellas ejecutadas por Juan Manuel Alberti, pero la citación de autoría queda indicada como *colaboración fotográfica de la Exposición de Barcelona* en la procedencia de las fotografías (Fig. 7).



7. Fotografía publicada por Angel Dotor la Enciclopedia Gráfica "La Mancha y el Quijote" (p.30), con el pié: "*Una venta típica: la titulada "La Eraspensa", en Puerto Lápiche (...)*". Copia de época al gelatinobromuro de plata, esmaltada. AFB. Joan Manuel Alberti

La noticia que propicio el primer error, adjudicando les fotografías a la mano del pintor, se inicia con la publicación el año 1931 de un Quijote ilustrado "con 46 fotografías y 6 cuadros del insigne pintor Carlos Vázquez, y 50 dibujos y una lámina del reputado dibujante L. Palao"[12]. Efectivamente, las fotografías que se muestran en el libro llevan el pie de foto "Fotografía de Carlos Vázquez", y en el texto se remarca "el aliciente y la novedad de estar avalorada por fotografías de lugares de la ruta de Don Quijote, y composiciones fotográficas de algunas de las escenas de la obra, debidas todas ellas al ilustre pintor Carlos Vázquez"[13].

12 *El ingenioso Hidalgo don quijote de la Mancha.* Barcelona: Biblioteca Hispana. Editorial Ramon Sopena, 1931. Portadilla.

13 *El ingenioso Hidalgo don quijote de la Mancha.* Barcelona: Biblioteca Hispana. Editorial Ramon Sopena, 1931. p. 8.



8. Fotografía "Las mujeres alegres de Don Quijote" 1926. Aparece todavía sin atribución de autor en el libro "La huella de la mirada", de P. López Mondéjar (2005). Copia de época al gelatinobromuro de plata, virada, sobre soporte de cartón con sello seco del fotógrafo. AFB. Joan Manuel Alberti

Años más tarde, el historiador de la fotografía Publio López Mondéjar trata sobre estas imágenes datándolas hacia 1925. En su libro *Crónica de la Luz* las adjudica también al pintor (LÓPEZ MONDÉJAR, 1984: 50), escribiendo que:

Cercana al tópico, aunque con propósitos diferentes y realizada con una sorprendente calidad, es la serie de 100 fotografías ideadas por el pintor Carlos Vázquez, para realizar los dioramas que expuso en la Muestra Internacional de Barcelona en 1927 (sic). Vázquez recorrió varios pueblos manchegos recreando fotográficamente algunos pasajes del Quijote. Un claro ejemplo de la estrecha relación que, en muchos casos, tuvo la fotografía con la pintura.

Pero en la publicación de un nuevo estudio sobre la fotografía manchega del año 2005 (Fig. 8) contempla la posibilidad que fuese un profesional quien realizase las fotografías (LOPEZ MONDÉJAR, 2005: 37)[14], dejando la puerta abierta a nuevas investigaciones.

De hecho, la propia prensa de la época da informaciones que inducen a error. El periódico *El Sol* el día 4 de septiembre de 1926 indicaba en una breve nota que "el pintor D. Carlos Vázquez realiza una excursión por la región manchega, encargado por el Comité ejecutivo de la Exposición de Arte Español Antiguo que ha de celebrarse en Barcelona en el año 1928. Su propósito es recorrer la ruta de Don Quijote obteniendo fotografías para luego dedicar siete salas al héroe cervantino y una de honor a Cervantes" (*El Sol*, 1926), de manera que parece que el pintor sea el fotógrafo.

Estas indicaciones posiblemente influyeron en una identificación errónea de la Colección de Carlos Vázquez presente en el Museo de Ciudad Real, de manera que en la web de la colección se indica que "El fondo fotográfico conservado en el Museo de Ciudad Real contiene las imágenes de las que se sirvió para componer alguno de sus cuadros, como la serie de personajes manchegos que utilizó para realizar los Dioramas y otras fotografías realizadas durante un viaje que hizo junto al ilustrador Daniel Urrabieta por las rutas del Quijote. Algunas de sus

14 "Vázquez, posiblemente auxiliado por un profesional contratado para la ocasión, recreó escenarios y personajes de la obra de Cervantes, en unas imágenes de apreciable calidad" (LOPEZ MONDÉJAR, 2005: 37).

mejores fotografías están recogidas en la Enciclopedia de La Mancha y el Quijote de Ángel Dotor".[15]

Finalmente, la localización de un artículo de prensa del momento del viaje intentó aportar alguna luz cuando pone en boca del pintor: "Vengo de la Exposición de Arte Español antiguo que se ha de celebrar en Barcelona en 1928. Para ello he de andar la ruta del Quijote, obteniendo fotografías, para luego realizar, por medio de dioramas, siete salas dedicadas al Quijote y una en honor de Cervantes. Nada ha escatimado este Comité para su buena presentación. (...) / ¿Y han salido? / Desde Ciudad Real, luego fuimos a Puerto Lápice, Criptana... Donde este señor que me acompaña, **el gran fotógrafo Alberti**, hizo interesantísimas fotos de los gigantes molinos (...)" (*El Castellano*, 1926: 3).

Esta referencia será recogida e investigada de manera errónea (CHAPARRO, 2018) y propició que se realizase una exposición sobre dicho material fotográfico con el título de "Don Quijote ante la cámara. Los escenarios del Quijote en la fotografía de Loty"[16] e incluso que apareciese la información sobre el autor en diferentes webs[17] celebrando la visión de un fotógrafo sobre las tierras cervantinas. Por desgracia, se tomó como autor un industrial francés afincado en Madrid, Justin Marie Charles Alberty, "Loty", en lugar del fotógrafo Juan Manuel Alberti Espino, residente en Barcelona y fotógrafo de la sección El Arte en España de la Exposición Internacional de 1929.

2. El hallazgo de un fotógrafo

La investigación realizada desde el Arxiu Fotogràfic de Barcelona con el fin de documentar al máximo las fotografías que conserva ha permitido identificar y reconocer la gran labor fotográfica realizada por Juan Manuel Alberti desde su incorporación a la nómina de trabajadores de la Exposición Internacional de Barcelona, en junio de 1926.

15 Consulta en la web del Museo de Ciudad Real. Febrero 2021.

16 En el Convento del a Merced de Ciudad Real, en abril 2016, y posteriormente en la Sala Gregorio Prieto del Centro Cultural "Casa de Medrano" de Argamasilla de Alba entre septiembre y octubre.

17 <https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Fuenllana_1926.-_Charles_Alberty_(Loty)_Expo.BCN%2729.jpg o https://cultura.castillalamancha.es/archivos/exposiciones-virtuales/pictorialismo> [Consulta: febrero de 2021].

La Sección "El Arte en España" ya citaba en su primera propuesta de reglamento interno su voluntad de mantener un registro fotográfico de las piezas que iban a figurar en ella, cuando en el punto número 31 indica que "La Exposición archivará cuidadosamente los clichés de las fotografías sacadas a la llegada de los objetos y completará esta colección con detalles hasta donde sea necesario a fin de tener de este modo registrada en absoluto la totalidad de los objetos expuestos. Una vez instalada la Exposición, sacará también fotografías del conjunto de cada sala"[18]. Para realizar este enorme trabajo, el 14 de junio de 1926, una vez incorporado Alberti, se solicita la habilitación de un laboratorio fotográfico en una de las torres del Palau Nacional en construcción[19].

La labor que debía realizar Alberti dentro de la organización de la Exposición quedó anunciada en otro documento interno donde se delimitaba el ámbito de trabajo respecto al otro gran fotógrafo de la Exposición, que fue Carlos Pérez de Rozas. Mientras este "tendrá a su cargo la ejecución de cuantas fotografías sean necesarias para el archivo general de la Exposición de Barcelona, como recuerdo gráfico de la misma del repertorio fotográfico general, de las ampliaciones que se le confíen y cuantos trabajos le encargue la secretaria del Comité y la Dirección de Arte", Juan Manuel Alberti "tendrá a su cargo especialmente las reproducciones destinadas al catálogo arqueológico; y en general todos los trabajos fotográficos de "El Arte en España" que le encargue la Dirección"[20]. Así, a medida que los objetos a figurar en la exposición de arte iban llegando a Barcelona, Alberti realizaba fotografías de registro identificando el objeto con una numeración que serviría después para la realización del catálogo. Se hicieron un volumen aproximado de unos 14 000 negativos en placa de vidrio de 18 x 24 cm, trabajándose fervorosamente en el nuevo laboratorio. Además, Alberti realizaba fotografías de los distintos talleres de modelado, carpintería, etc., que trabajaban para

18 AHCB3-233/5D.54-4 Lligall 14/2a Plandiura i Pou, Lluís. P.8. Proyecto de reglamento.

19 AHCB3-233/5D.54-4 Lligall 13/2 Plandiura i Pou, Lluís. R.S. 31. 14 junio 1926. "En consonancia con el plan de la Exposición se ha designado ya al fotógrafo que deberá completar la documentación gráfica necesaria para la organización del certamen. / Su función exige naturalmente el montaje de un laboratorio adecuado a ella y disponiéndose en el edificio de estas oficinas de un sitio a propósito para montarlo cual es una de las cuatro torres de la parte superior…".

20 AHCB3-233/5D.54-4 Lligall 14 1ª (7) Plandiura i Pou, Lluís.

la producción de la sección El Arte en España. Un ejemplo es la interesante imagen del taller de escultura donde se reproducen los elementos que figuraran en los cuadros históricos previstos en el recorrido expositivo (Fig. 9). Para la documentación y realización de esos cuadros históricos Juan Manuel Alberti acompañó a otros artistas que tenían los encargos de ejecutar los cuadros históricos sobre momentos de la historia de España, como cuando viajó con Francesc Labartà a Madrid a recoger información gráfica para la realización de un cuadro histórico sobre Quevedo[21], o los dioramas de poblaciones españolas que figurarían en el Poble Espanyol[22].

Cuando en mayo de 1929 se inauguró la gran exposición Alberti realiza un extenso reportaje fotografiando todas las salas del Palau Nacional (Fig. 10), así como los espacios de tránsito, elaborando una documentación extensa y muy valiosa sobre la magna muestra y su edificio. Algunas de estas fotografías aparecieron publicadas en el *Diario Oficial de la Exposición*, esta vez indicando la autoría al final del artículo respectivo.

La necesidad de disponer de imágenes de la exposición, así como de las piezas expuestas eran múltiples:



9. "El Arte en España. Talleres artísticos. Sección de modelaje y escultura. Agosto 1928". Copia de época al gelatinobromuro de plata, virada, sobre soporte de cartón con sello seco del fotógrafo. AFB. Joan Manuel Alberti



10. Sala 23 de la exposición "El arte en España", instalada en el Palau Nacional de Montjuïc de Barcelona. 1929. Copia moderna al gelatinobromuro de plata. AFB. Joan Manuel Alberti

21 AHCB3-233/5D.54-4 Lligall 13/1 Plandiura i Pou, Lluís. p. 32 "Visto el comunicado de la dirección de El Arte en España en que se interesa por el inmediato viaje a Madrid del asesor artístico D. Francisco Labarta junto con el fotógrafo SD. Juan Manuel Alberti, para tomar diversas informaciones necesarias para la ejecución de uno de los cuadros que han de figurar en este Certamen".

22 En novembre de 2021 se localizaron en el fondo del Arxiu Fotogràfic de Barcelona unos negativos con vistas de León con indicación en el sobre antiguo "Foto. Albertí", lo que hace suponer que fueron realizados al acompañar al artista Manuel Fontanals a tomar informaciones para la realización del diorama "Vista de la fachada de la Catedral de León desde el claustro".

desde la publicación en medios de prensa hasta peticiones de estudiosos diversos, de manera que la realización de copias en el laboratorio no terminaba nunca. La incorporación de otro fotógrafo en labores de "revelador" el febrero de 1929[23] así como de otros profesionales para la realización de nuevas fotografías de las piezas propició que Alberti alcanzase la categoría de "jefe de la Sección de Fotógrafos"[24].

Una vez liquidada la Exposición en 1931 sabemos que Alberti continuará trabajando en el ámbito artístico y museográfico de la ciudad, siendo nombrado fotógrafo de los museos en enero de 1932[25], debido a la ampliación de los museos y la necesidad de fotografías de inventario de piezas y reproducciones para publicación de estudios sobre ellas, y trabajará calladamente al lado del fotógrafo y artista Joan Vidal i Ventosa, en ese momento fotógrafo también de los Museos de Arte. Publicará algunas fotografías en la Revista Art del año 1932 y 1935 (*REVISTA ART*, 1933; 1935) y también otras en el Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona que se publicó hasta el año 1935.

Nada más sabemos de momento de este fotógrafo que realizó la gran labor de reproducción de las piezas de "El Arte en España", que nos dejó una visión del Palau Nacional de Montjuïc en pleno funcionamiento expositivo (figura 10), y que trabajó creando unas interesantísimas imágenes de La Mancha del Quijote en el año 1926 que han recibido en diversas ocasiones la atención de investigadores de la fotografía manchega. Solamente un registro del padrón de Barcelona de 1930 da información sobre su domicilio y aporta dos datos interesantes sobre su lugar y fecha de nacimiento, indicando que nació en Cuba en el año 1883. No sabemos aun cuando vino a Barcelona, ni donde aprendió el oficio fotográfico, ni porque los miembros de la Exposición hablan del "*fotógrafo artístico de nuestra sección*". La última información es la esquela publicada en La Vanguardia el 24 de noviembre

23 ANC1-715-T-2480. Gestió de l'Exposició de Barcelona. 18 mayo 1929. Aparece el nombre de Joaquim Puig Duran, incorporado en esa fecha con esa categoría.

24 Según consta en algunas cartas fechadas en julio de 1929, donde firma con esta categoría. AFB.

25 ANC1-715-T-741. Junta de Museus de Catalunya. Sessió 4 gener 1932. "El director (dels museus) exposa la conveniència de nomenar un altre fotògraf, donats els treballs d'ampliació dels Museus, inventari dels objectes i publicació de reproduccions en el Butlletí, per al qual càrrec proposa que sigui nomenat el senyor Joan Manuel Alberti Espino. La Junta ho aprova" (El director (de los museos) expone la conveniencia de nombrar otro fotógrafo, dados los trabajos de ampliación de los Museos, inventario de objetos y publicación de reproducciones en el Butlletí, cargo para el cual propone que sea nombrado el señor Joan Manuel Alberti Espino. La Junta lo aprueba).

de 1925, donde se nombra a su mujer e hijos (La Vanguardia, 1935). El registro de defunciones del año 1935 indica que Alberti tenía 52 años.

Bibliografía

Bertrán Catalán, V. C. y Cuenca Córcoles, C. (2020). "Presentando España al mundo: los dioramas del Pueblo Español en la Exposición Internacional de Barcelona (1929)", en Quintana À. y Pons, J. *La dona visible*. Girona.

Chaparro, C. (2018) "La Mancha 1926. Los escenarios del Quijote en la fotografía de Loty" en *II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*. Zaragoza.

Dotor, A. (1930). *La Mancha y el Quijote*. Barcelona: Enciclopedia Gráfica Editorial Cervantes, p. 1.

El Castellano (2 de septiembre de 1926). "En la ruta del Quijote".

El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha. Barcelona (1931). Biblioteca Hispana. Editorial Ramon Sopena, 1931, p. 8

El Sol (4 de septiembre de de 1926), p. 3.

(4 de septiembre de 1926), "La ruta de Don Quijote" (FEBUS).

LA VANGUARDIA (24 de novembre de 1935). "Juan Manuel Alberti Espino falleció el 21 de novembre", p. 2.

Jiménez Jiménez, J. F. (2012) "Las fotografías de Carlos Vázquez y el Quijote: la edición de 1931" en *V Encuentro Historia de la Fotografía. Colecccción y Memoria*. Toledo.

López Mondéjar, P. (1984). *Crónica de la luz*. Madrid: El Viso, p. 50.

— (2005). *La huella de la mirada*. Barcelona: Lunwerg.

Revista Art: publicación de la junta municipal d'exposicions d'art (1933). Vol. 1, núm. 03 (des. 1933); Vol. 2, núm. 09 (juny 1935).

Torrella, R. (2018). "Fotografía turística, fotografía monumental" en *VIII Encuentro de Historia de la Fotografia*. Toledo.

— (2021). "Fotografia i viatge el 1927. El treball fotogràfic per a la construcció del Poble Espanyol de Montjuïc". en Torrella, R., Moliner, S. *Un viatge fotogràfic. La construcció del Poble Espanyol*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pp. 5-23.

— <https://ajuntament.barcelona.cat/arxiumunicipal/arxiufotografic/sites/default/files/un_viatge_fotografic_la_construccio_del_poble_espanyol.pdf>.

Universidad de Castilla-La Mancha

CENTRO DE ESTUDIOS DE CASTILLA-LA MANCHA

Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

DIPUTACIÓN DE TOLEDO